CAHIERS DU CINÉMA



146 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AOUT 1963 ★ 146

NOS COUVERTURES



Maurice Ronet et Alexandra Stewart dans **LE FEU FOLLET**, de Louis Malle : voir dans ce numéro les propos de L. Malle sur ce film.

Ci-dessous, Maurice Ronet dans **LE PUITS ET LE PENDULE**, d'Alexandre Astruc : voir notre écho dans le **Petit Journal du Cinéma**.



Cahiers du Cinéma

AOUT 1963 TOME XXV. — N° 146

SOMMAIRE

●

Les Films

●

✱

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Secrétariat :* Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Jean-Luc Godard

FEU SUR LES CARABINIERS

TELE 7 JOURS (anonyme) : « Ce film bâclé, que son auteur ose dédier à Jean Vigo. »

J.-L. G. : « Ce film confus, incohérent, volontairement saugrenu, long, ennuyeux, pas commercial pour un sou » (extrait d'une critique de l'Agence d'Informations Cinématographiques après la sortie de *L'Atalante* au Colisée.)

LE FIGARO LITTERAIRE (Claude Mauriac) : « Quant aux horreurs de la guerre, on en trouvera l'évocation non seulement maladroite, mais gênante, blessante. Jean-Luc Godard n'a pas craint d'insérer dans son film les contrepoints authentiques de bandes d'actualités tournées par des correspondants de guerre au péril de leur vie. La caricature ne devient pas satire comme il espérait ; notre rire se fige. Pauvres morts, vrais morts, jeunesse sacrifiée, amours anéanties : abominable figuration à laquelle on fait servir ces dépouilles et dans quelle farce pitoyable ! »

J.-L. G. : Je considère ces lignes comme un très vif éloge. Mais puisque manifestement elles n'ont pas été écrites dans cette intention, il est incontestable qu'il y a un malentendu quelque part.

J'ai traité la guerre suivant un schéma très simple. J'ai supposé qu'il fallait expliquer à des enfants non seulement ce qu'est la guerre, mais ce que furent toutes les guerres, depuis les invasions jusqu'à *la Corée ou l'Algérie*, en passant par Fontenoy, Trafalgar, Gettysburg, etc. Par exemple, les premiers plans de guerre sont dans l'ordre : un cuirassé, Ulysse et Michel-Ange, un avion. Pourquoi? parce qu'il y a l'armée de mer, de terre, et d'air. Pourquoi dans cet ordre? pour donner *l'idée qu'Ulysse et Michel-Ange*, ces enflures matriculées selon Céline, sont déjà encadrés. Chaque plan, chaque séquence correspondait donc à une idée précise : l'occupation, la campagne de Russie, l'armée régulière, les partisans, etc. Ou un sentiment précis : la violence, la débandade, l'absence de *passion, la dérision*, le désordre, la surprise, le vide. Ou un fait, un phénomène précis : le bruit, le silence, etc. Autrement dit, un peu comme s'il s'agissait d'illustrer les multiples — et pourtant toujours ennuyeusement pareils visages de la guerre grâce à des plaques d'Epinal glissées dans la lanterne magique, suivant les principes chers aux opérateurs d'autrefois de l'actualité reconstituée.

Le malentendu, je crois, provient simplement de ce que j'ai filmé la guerre objectivement à tous les niveaux, y compris celui de la conscience. Or, la conscience est toujours subjective, à un degré plus ou moins grand. (Même traitée en *tant qu'objet*, chez Bresson, il s'agit toujours d'un objet dont la caractéristique est précisément la subjectivité). Et tous les films, et en particulier les films de guerre, ont toujours misé là-dessus. Ceci explique que le même mort d'actualité indispose le spectateur des *Carabiniers* alors qu'il enchante celui de *Mourir à Madrid*. Il l'indispose parce qu'il reste ce qu'il est, insignifiant, c'est-à-dire sans signification; alors que dans *Mourir à Madrid*, on lui donne *une signification*, une vie peut-être semblable, peut-être autre que la sienne. C'est ce que j'appelle truquer — même avec les mains pures — car faire un film d'actualités, ce n'est pas voler la vie qui dort dans les blockhaus des cinémathèques, c'est dépouiller la réalité de ses apparences en lui *redonnant l'aspect* brut où elle se suffit à elle-même; en cherchant en même temps l'instant où elle prendra sens. Filmer n'est donc rien d'autre que saisir un événement en tant que signe, et le saisir à une seconde précise, celle où tout doucement — c'est une scène de *Lola* — brutalement — *c'est un plan signé* Fuller — sournoisement — c'est une image de Buñuel — logiquement — c'est une séquence de *Voyage en Italie* — la signification naît librement du signe qui la conditionne et la prédestine.

Le seul problème n'est pas seulement celui de l'honnêteté, il est aussi celui de l'intelligence. Avoir traité, *dans Les Carabiniers*, ce pour quoi tant d'hommes sont morts en farce improvisée me semble avoir fait preuve d'un minimum de décence. Prenons l'exemple des camps de concentration. Le seul vrai film à faire sur eux — qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable — *ce serait* de filmer un camp du point de vue des tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. Comment faire entrer un corps humain de deux mètres dans un cercueil de cinquante centimètres? comment évacuer dix tonnes de bras et de jambes dans un wagon de trois tonnes? comment brûler cent femmes avec de l'essence pour dix? Il faudrait aussi montrer les dactylos inventoriant tout sur leurs machines à écrire. Ce qui serait insupportable ne serait pas *l'horreur* qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain. C.Q.F.D. (Carabiniers quel film dangereux).

LA CROIX (Jean Rochereau) : « Ce ne sont que plans filmés à la diable, montés vaille que vaille, truffés de faux raccords. »

J.-L. G. : Nous avons tourné quatre semaines pendant un hiver qui nous incitait à la rigueur, et, du scénario au mixage, tout s'est en effet déroulé sous ce signe. Le *son, en particulier*, grâce aux ingénieurs Hortion et Maumont, a été spécialement travaillé. Chaque fusil, chaque explosion ont été enregistrés séparément, puis remixés, alors qu'il était facile de les acheter à Zanuck. Chaque avion possède son véritable bruit de moteur, et nous n'avons jamais mis un ronflement de



Marino Mase et Catherine Ribéro dans *Les Carabiniers*, de Jean-Luc Godard.

Heinkel sur une image de Spitfire. Pas davantage une rafale de Beretta quand on voit une mitraillette Thomson. Le montage a duré plus longtemps que celui d'*A bout de souffle*, et le mixage ressembla à ceux de Resnais et Bresson. La musique fut enregistrée à la très sérieuse Schola Cantorum. Quant aux faux raccords, il y en a un, superbe, émouvant, eisensteinien, dans une scène où l'un des plans sera d'ailleurs pris directement dans le *Potemkine*. On voit en plan général un sous-officier de l'armée royale enlever sa casquette à une jeune partisane aussi blonde que les blés de son kolkhose. Dans le plan d'après, en gros, on revoit le même geste. Et alors ? Qu'est-ce qu'un raccord sinon le passage d'un plan à l'autre ? Ce passage peut se faire sans heurt — et c'est le raccord mis à peu près au point en quarante ans par le cinéma américain et ses monteurs qui, de films policiers en comédies, et de comédies en westerns, ont instauré et raffiné le principe du raccord précis sur le même geste, la même position, afin de ne pas rompre l'unité mélodique de la scène ; bref, un raccord purement manuel, un procédé d'écriture. Mais on peut également passer d'un plan à l'autre, non pour une raison d'écriture, mais pour une raison dramatique, et c'est le raccord d'Eisenstein qui oppose une forme à l'autre, et les lie indissolublement par la même opération. Le passage du p.g. au g.p. devient alors celui du mineur au majeur en musique par exemple, ou vice-versa. Bref, le raccord, c'est une sorte de rime, et il n'y a pas de quoi faire des batailles d'Hernani pour des escaliers à dérober. Il suffit de savoir quand, où, pourquoi et comment.

CARREFOUR (Michel Mohrt) : « Une preuve de cette impuissance à faire voir, c'est le recours au texte écrit, texte d'une affligeante pauvreté. »

PARIS-PRESSE (Michel Aubriant) : « Ne pas oublier, aussi, le parti pris de mystification. Le réalisateur escamote les scènes périlleuses en intercalant dans son récit, ou son anti-récit, des cartons imprimés, *résumant ce qu'il n'a pas* eu le courage ou l'envie de tourner. »

MINUTE (Le Serpent) : « Après avoir tant vilipendé le cinéma de papa, le voici qui emploie les transitions les plus éculées du muet : entre deux scènes, une phrase griffonnée sur un carton noir est censée faire progresser l'action. Voilà bien le plus grand aveu d'impuissance technique de la nouvelle vague. »

J.-L. G. : Ulysse et Michel-Ange écrivent depuis le front à leur femme et à leur sœur. Le texte de ces lettres est recopié mot à mot de lettres de soldats encerclés à Stalingrad, d'une lettre d'un hussard de Napoléon pendant la campagne d'Espagne, et surtout de circulaires d'Himmler à ses divers chefs de groupes de combat, telles qu'elles sont citées dans une récente « Histoire de la Gestapo » par Jacques Delarue. Certaines phrases sont en outre extraites de documents publiés par « *France-Observateur* » et « *L'Express* » relatifs à la correspondance de l'équipe Lacheroy-Argoud-Godard (qu'y puis-je ?) en leur temps de gloire. La plupart de ces textes sont effectivement d'une terrible pauvreté, d'une triste et ennuyeuse cruauté.

L'HUMANITE (Armand Monjo) : « Ces hitlériens écrivent « Huma » à la craie sur un immeuble qu'ils réquisitionnent après avoir exécuté la concierge. »

J.L. G. : Avant d'exécuter la concierge, Ulysse écrit ses initiales et celles de son frère Michel-Ange sur le mur d'un immeuble qu'il réquisitionne ; le tout précédé de deux petites croix, une pour chacun, au total l'emblème de leur roi, soit : + + U.MA.

FRANCE-OBSERVATEUR (Robert Benayoun) : « Godard s'installe dans ses meubles en adoptant une photo surexposée. »

PARIS-PRESSE (Michel Aubriant) : « *Il s'arroge le droit d'ériger en système* la photo mal fichue. »

CANDIDE (anonyme) : « Un film photographié à la sauvette, où chaque image exprime l'intense mépris de l'auteur pour le public. »

L'EXPRESS (Michel Cournot) : « Ce film mal fichu, mal éclairé, mal tout. »

J.-L. G. : *Les Carabiniers* ont été tournés sur un négatif Kodak XX, qui est actuellement la meilleure pellicule sur le marché, la plus dense, aussi fine que l'ancienne Plus X, aussi rapide que la TRI X pour une meilleure définition, bref, la pellicule la plus complète, capable de satisfaire Richard Leacock et Russell Metty, celle qui « encaisse » le mieux, disent les techniciens en vous montrant sa courbe. Ce négatif a été développé à son gamma le plus élevé par les laboratoires G.T.C. à Joinville, berceau du cinématographe, sous la direction de M. Mauvoisin qui, il y a quelques années, fut le premier à mettre un bac spécial à notre disposition pour traiter l'Ilford HPS d'*A bout de souffle* et l'Agfa-Rekord du *Petit Soldat*. Le tirage du positif a été effectué simplement sur une pellicule Kodak spéciale, dite « haut contraste ». Pareil traitement était nécessaire pour obtenir, à tort ou à raison, la densité photographique des premiers Chaplins, pour retrouver le noir et blanc de l'orthochromatique d'autrefois. Plusieurs plans, trop gris par nature, ont été encore contretypés une, deux et même trois fois, toujours à leur gamma le plus élevé, pour matcher avec les plans d'actualités, eux-mêmes contretypés plus que d'usage. Quant à Raoul Coutard, après cinq films ensemble, il en est déjà à son troisième grand prix de la photographie.

Jean-Luc GODARD.

MICHEL DELAHAYE

LA CHASSE A L'I.

Le Joli Mai, de C. Marker, *Pour la Suite du monde*, de M. Brault (1), *Hitler connais pas*, de B. Blier, se trouvent constituer trois avatars exemplaires de cette chasse à l'homme qu'est le C.V.

Celle-ci se déroule sur trois terrains :

I. — PARIS — ou les comptes du chasseur off.

Le Joli Mai est ainsi défini par un admirateur (2) : « Marker est un féroce dénicheur de bêtise et de lâcheté, une version insinuante de la conscience, un débusqueur de petits mensonges béats... Car son tableau de chasse est affolant : ...les jeunes boursiers hilares et installés, le numéro rougissant du militaire et de sa fiancée qui proclament leur indifférence totale à ce qui se passe sous leurs yeux... A chacun de ces imbéciles, les uns odieux, les autres presque touchants dans leur inexistence signifiante, Marker pose la colle qui convient, refile la réplique foudroyante que son timbre neutre camoufle de justesse... »

C'est une bonne définition du film. Il faut se demander maintenant comment on peut en arriver là.

Défilent devant nous : un marchand englué dans les fins de mois, des passants pour qui l'événement du mois est le mauvais temps, les jeunes grouillots susnommés, les invités grotesques d'une noce. Tous des affreux. Pourquoi ? Il ne nous est montré d'eux que ce qui peut les faire juger tels. De la réalité que Chris remanie, nous ne sommes conviés à voir que ce qu'y poursuit, donc y trouve, donc y met, notre chasseur de bêtise.

DESCRIPTION D'UN COUP BAS

De la Conscience-Marker, voici une moins insinuante version. L'inventeur qui, lui, a assez de poids pour imposer son sujet, parle avec assurance de ce qu'il aime et connaît : l'invention. Le laisser gagner ? Le chasseur piège : profitant d'abord d'une araignée (au plafond — drôle !) de passage, puis (le coup ayant fait long feu), d'un « égérie » que l'homme ignore. Il suffit maintenant de le laisser patauger un peu et, juste assez tôt pour qu'on ne le voie pas se rattraper, juste assez tard pour qu'il soit bien évident qu'il se trouve devant Marker et nous en position d'infériorité, couper.

C'est trop peu qu'insinuer, trop peu que ridiculiser, il faut frapper. Elle et lui attendent de se marier. Lui, attend de quitter l'armée. Marker qui les cuisine (sur l'armée) attend d'eux LA réponse qu'ON DOIT faire. Déconcertés, déconcernés, ils bafouillent. Tout ce qu'ils savent : ils s'aiment. Le couperet tombe : « Les autres, en somme, ça ne compte pas beaucoup pour vous ! »

Les ingénieurs-conseil, eux (un des deux grands moments du film), savent, et s'imposer, et s'exprimer. Parlant des loisirs, ils font une magistrale analyse de la résistance aux changements : dans un univers où l'extension des loisirs est techniquement possible, ceux même qui déclarent la souhaiter la craignent. Ce n'est point de bonne orthodoxie. Marker, là aussi,

(1) Et Pierre Perrault.
(2) R. Benayoun dans *F. Observateur*.



Le Joli Mai : un bistrot.

se doit — fût-ce après — d'intervenir. Il faut bien, à cette séquence, enlever, si peu que ce soit, de son pouvoir de conviction. On en brise l'unité : on *la coupe de chats*.

Il n'est attenté, *par contre*, ni à la personne, ni aux propos de l'O.A.S. du procès Salan (3). Cela va de soi : *il* est le *diable*, *et* le *diable*, il suffit de le montrer. Mais il se trouve bénéficier d'un autre privilège : il est complice de Marker. Négativement, bien sûr, mais comme est le diable par rapport à Dieu : tous deux sont spécialisés dans les mêmes grands problèmes. Tous-deux sont dans la course.

Il y a aussi (épargnés ou favorisés — donc aussi dans la course) un noir, un Algérien (deux bons moments du film) que *Marker laisse s'imposer*, même si certaines de leurs réponses le choquent ; de braves syndicalistes de gare ; une mère de famille à taudis puis H.L.M. sur qui se penche Marker, et (deuxième grand moment du film) un ouvrier-prêtre. Plus : une pièce de théâtre, œuvre d'un vieux germano-pratin qui, *ayant* découvert son algérianité, l'exploite, noyée dans un pauhétisme prétentieux.

Ainsi voit-on, de coup bas si en coup *bas no*, le monde se diviser suivant certains clivages : on est ou non placé à la droite de Chris suivant qu'on est ou non de certaines saintes familles.

LE MONDE DES I.

Rejetée l'hypothèse de la méchanceté délibérée, reste à voir quel fut l'engrenage.

Première constatation : l'*incapacité de Marker* d'entrer en contact avec quiconque n'est pas un intellectuel.

Car on ne le voit à aucun moment tenir compte de cet élémentaire : ces gens sont autres. Ils n'ont la *maîtrise* ni des idées, ni de la logique, ni du langage à quoi sont rompus ceux qui se sont frottés aux bistrots Rive G., à la Sorbonne, aux peintres abstraits, critiques de cinéma, nouveaux romanciers, penseurs *des Temps Modernes* ou du Seuil. Il ne tient aucun compte des *conditions* dans lesquelles ils sont interrogés (soudain braqués sur eux : et la caméra, et le micro, et la voix — cassante, impérative ou hargneuse — de Marker) ; ni du *temps* dont chacun a besoin pour assimiler une *situation* et *réussir à s*'exprimer. Il ne tient surtout pas compte de CE SUR quoi ils sont interrogés, condamnés qu'ils sont à plancher sur ce qui *ne constitue* le problème du mois que pour une minorité qui — goût, atavisme, profession ou dilettantisme — n'a rien d'autre à faire que s'y installer, et confortablement.

S'il en tient compte, c'est pour ériger en terrorisme une supériorité de circonstance et, à l'issue d'un combat plus que douteux, dominer, non des *imbéciles*, *comme* il semble le croire, mais des êtres qui, dans ces conditions, pouvaient difficilement apparaître autrement que *comme* les *imbéciles* qu'ils ne sont peut-être pas.

(3) Lui s'impose par sa grande gueule. (Plan raccourci dans la version *définitive*.)



Le Joli Mai : un boursier.

Le drame n'est pas que Marker les interroge en tant qu'intellectuel, mais qu'il manque à ce qui devrait être le premier devoir de l'intellectuel : la mise en jeu de sa qualité, de son privilège (reçu ou conquis, c'en est un, donc triste, vous coupant de tous ceux qui, privilégiés, ne le possèdent pas) d'intellectuel. Il fallait, et constater qu'ils n'en étaient pas, et se demander s'il serait possible et souhaitable que tout le monde en fût, et si l'incapacité de maîtriser certaines idées, logique, langage, n'est pas capacité d'en maîtriser d'autres.

Supposons Marker interrogé en martien par un martien sur des problèmes de martien. La question est si bien là et Marker le sait si bien que, tremblant à la seule pensée de s'exposer au jugement, fût-ce d'un terrien, il s'est soigneusement abstenu de paraître devant sa propre caméra, fût-ce sur pied d'égalité avec les prévenus. Le juge, qui n'a pas à répondre de sa qualité de juge, a-t-il à s'asseoir au banc des accusés ? Mais quand je dis « juge », j'ai tort : Marker n'en est pas un — et « accusés », aussi : c'est condamnés, et par l'inquisiteur, qu'il faut dire, et d'avance, comme on sait d'avance victime celle qui apparaît dans le viseur de la meurtrière caméra du *Voyeur* (M. Powell, 1960).

Pour Rouch, le film est mise en jeu, sur le tapis vert de la table ronde, des privilèges de l'intellectuel et du cinéaste, dans le risque couru avec — et pour — les autres, d'une entreprise où rien n'est acquis d'avance. Il y faut courage et générosité.

Le fantôme de Rouch hante si bien ce film qu'à l'issue d'une projection du *Joli Mai* où fut invité à s'exprimer le public (public d'initiés qui, s'identifiant complaisamment avec l'auteur, comme le film y invite, avait mijoté dans la bonne conscience de sa supériorité), on ne se fit pas faute de stigmatiser un homme qui vous refuse toute satisfaction de ce genre. On l'accusa de racisme, complaisance, lâcheté, refus, bref : on dit de lui tout ce qu'il n'est pas, tout ce qu'on voulait se défendre d'être, et d'avoir révélé qu'on était. Enfin, après l'avoir traité en passant d'ethnologue de bas étage, on lui porta le coup dont il ne devait pas se relever : « Votre Rouch (dit un qui se leva, à l'intention de ceux qui tentaient de le défendre), ce n'est *PAS* un *INTELLECTUEL !* »

C'est la preuve par choc en retour : pour défendre Marker, il faut condamner Rouch, et ce, en lui accrochant au veston l'étoile jaune des Non I.

LE FANTOME DE L'AFRIQUE

Il se trouve que Rouch est un intellectuel. Il se trouve aussi que c'est un peu un problème d'ethnologue qui se posait à Marker. Etudier les primitifs, le peuple, c'est établir le contact, avec des gens différents. Le contact sera fécond, brutal ou destructeur, suivant que l'on accepte, nie ou condamne les différences.

Un contact brutal entre visiteur et visité ne laissera ni l'un ni l'autre intact. Il y aura traumatisme des deux côtés. Il y aura — vu la supériorité réelle ou de circonstance du visiteur — écrasement du visité, c'est-à-dire du primitif. Il y aura colonisation.

D'où ces deux cas-limites (ces deux « *mystiques* ») *de la colonisation intellectuelle* : 1° C'est l'Occident qui représente le Salut du primitif ; 2° C'est la primitivité qui représente le Salut de l'Occident (se dit parfois un visiteur qui s'est laissé fasciner, investir, par la culture du visité).

C'est, très exactement, ce à quoi on assiste dans Le Joli Mai, si l'on dit qu'il y a colonisation quand un groupe se permet d'en juger un autre en fonction de critères qui lui sont étrangers, quand il exige que l'autre réponde, se plie à ces critères, quand il stigmatise les réactions — évidemment négatives — suscitées par le traumatisme qu'il a lui-même provoqué.

Mais la supériorité du visiteur ne serait-elle pas établie du seul fait qu'il représente une culture capable, justement, d'envoyer des visiteurs ? C'est en effet une supériorité que de posséder une technique d'étude et d'exploration du monde, une technique des voitures et des frigidaires aussi. *Simplement, il faut mettre en jeu ces supériorités, se demander* s'il est ou non regrettable que d'autres ne les possèdent pas, toute la question étant : ces choses sont-elles nécessaires au bonheur ?

Il faudrait peut-être, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse de travail, poser au départ l'existence d'Intelligences parallèles, de nature différente mais de valeur égale. Cela ne devrait étonner personne, aujourd'hui que l'on découvre que les primitifs ont leurs propres techniques de réflexion du monde, que la pensée sauvage en vaut bien une autre.

LOCUS CLAUSUS

Mais, au contraire de notre pensée, la sauvage n'a donné naissance qu'à des univers clos. Le nôtre a beau jeu (dont le moteur, la raison d'être et de survivre, est l'expansion, *la colonisation*) de les dominer après pénétration et éclatement. Supériorité ? Mais ce monde, précisément, ce qu'il exporte ainsi, ce sont ses propres normes autour de quoi tout doit graviter. C'est sa claustration qu'il impose.

Ainsi voyons-nous Marker, à l'intérieur de notre propre système de pensée, jouer des différenciations de celui-ci pour privilégier, imposer celui d'une minorité close, à l'intérieur de laquelle il constitue, à lui tout seul, un monde clos.

Pas question, ici non plus, de reprocher à Marker d'être ce qu'il est, mais, l'étant, de ne pas avoir agi en conséquence. On en voit d'ailleurs qui, acceptant, intégrant leur claustration, finissent de surcroît, malgré elle, grâce à elle, par s'ouvrir.

Leiris est un cas limite qui — cloîtré dans ses obsessions — par une véritable technique (élaborée en Afrique) de la mise en jeu, parvient, et à communiquer, et, ethnologue (re-Afrique), à systématiser la communication. Antonioni, lui, fait des films SUR la non-communication, il finit même par nous la communiquer alors que, de la façon dont il le pose, le problème est évidemment faux. Plus exemplaire encore, Kast, qui ne cesse de nous parler d'expériences particulières vécues dans le vase clos d'un univers très particulier, le fait avec tant d'amour et de lucidité qu'en plus d'élaborer quasiment une théorie générale des mondes clos (ce qui n'est déjà pas si mal), il finit par élaborer du général tout court, *vérifiant ainsi l'aphorisme gidien (qu'il aime à citer) sur le particulier.*

Marker, clos, entreprend l'œuvre qui, entre toutes, postulait l'ouverture et, visant d'emblée l'universel, débouche sur le plus étroit des particularismes.

Il est une autre chose que Marker universalise, c'est, en tant qu'homme de gauche, une idéologie. Qui veut être ouverture au et mise en jeu du monde, mais qui, en fait, déjà se fermant, s'excepte, en tant que Vérité, de cette mise en jeu. Lorsque c'est un Marker qui détient cette vérité, la clôture se parfait, et c'est au nom d'une vérité à la fois rigide et incommunicable que (s'établissant ici un second clivage qui recoupe ou non le premier) l'autre est grâcié ou condamné.

L'autre, il est vrai, Marker, croyant le connaître, l'ignorait.

ENQUETES

C'est l'autre face du drame : Marker est allé au peuple et ne l'a pas reconnu. Il découvre bien une classe qui lutte, mais (aujourd'hui que tendent à se mêler les classes) pour accéder au confort bourgeois. Les grévistes — qu'il nous montre si peu — eussent pu le lui apprendre (mais il eût fallu vivre, de l'intérieur, leur action) : syndiqué ou non, on refuse toute politisation d'une grève. Peut-on vouloir détruire l'ordre auquel on veut s'intégrer ?

De même ignore-t-on (« c'est de la politique ») la guerre d'Algérie (4). Sur laquelle, d'ailleurs, le P.C. (très au courant de toutes ces réalités, lui pour qui le « contact avec la base » n'est pas un vain mot) se refusa toujours à prendre des positions « en flèche ». Le P.C. est réaliste. C'est même de ce réalisme que naît le machiavélisme qu'on lui reproche, de la nécessité où il se trouve d' « utiliser » la réalité en fonction de certains objectifs, de ruser avec elle. La droite fait d'ailleurs preuve du même réalisme, utilisant la même réalité pour des objectifs différents. Deux formes inverses du même mépris des autres.

Ceux qui « réalisent » les faits peuvent s'en accommoder, les utiliser ou les dépasser, ils sont de toute façon vaccinés. Marker, lui, était vierge. Il lui faut d'urgence se créer une forme de résistance à des faits qui attentent à son intégrité. Il réagit névrotiquement par le refus. Qui se trouve être aussi refus de se poser certaines questions que l'homme de gauche est en principe fait pour se poser : ces gens n'ont-ils pas été conditionnés ? (et si, moi aussi, j'avais été à 14 ans grouillot chez les financiers ?) Sont-ils en mesure, de ce fait, de répondre à certaines questions ? (5)

Marker, une fois mis en contact les faits et son Idée des faits, est dans la position intenable de qui ne veut ni se soumettre aux faits, ni abandonner son Idée. Plus forte que l'Idée, la Foi l'eût sauvé. Le prêtre-ouvrier (lui qui venu endoctriner au nom du Christ, s'est laissé enchrister par une autre doctrine), resté homme de Foi, n'a eu qu'à interpréter les faits en termes de Foi, retrouvant un autre manichéisme, une autre orthodoxie, une autre forme de Salut — avec le Prolétariat pour rédempteur — bref : une autre religion, aussi peu dialectique que la première, mais on sait comme les Eglises finissent par trahir leurs prophètes (6).

Pourtant Marker et le P.-O. se rejoignent. Celui-ci, converti à ceux qu'il devait convertir, celui-là, colonisateur de fait quand il était d'idée avec les colonisés (7), accomplissent des trajectoires inverses, mais non absolument parallèles, qui se recoupent.

Qu'en l'absence de la lucidité, la Foi puisse être un pari fécond, peut-être. De même (le monde est méchant, bête ou pourri, on y porte le fer du mépris), la Négation. Mais que celle-ci, comme la première, s'avoue. Qu'on fasse du mépris une politique ou un bel art, une technique de la provocation — donc, en un sens, de l'éveil — ou de l'anéantissement, mais abatte les cartes et prenne ses risques. Tout vaut mieux que le mépris qui n'ose dire son nom, refuse même de le dire puisque, de cette Vérité qu'on détient et qui vous rend inattaquable, n'est pas censé naître le mépris.

Mais ce mépris n'est chez Marker qu'une forme de l'angoisse qui le saisit dans un dédale qu'il n'était pas fait pour (ou prêt à) explorer, et dont il rejette, raison abolie, les énigmes.

LABYRINTHES

Le prêtre-ouvrier, psychosé, est suradapté à une réalité qu'il transfigure, quand Marker, face à une réalité dont il ne peut supporter le visage, se mure dans l'inadaptation névrotique. Il est désormais condamné à souffrir des autres, donc à les faire souffrir et, par là, les dénaturer, alors que, les acceptant tels qu'ils sont, il eût pu les élever au meilleur de leur nature propre.

A force de coups de griffe, il les fait accoucher de souris qu'ensuite il pourchasse, souris lui-même, avec qui jouent à chat des faits déchirants.

Perdu dans le labyrinthe des faits, comme la souris dans le labyrinthe expérimental destiné à éprouver ses facultés, il perd à son tour les autres en les soumettant à son propre labyrinthe dans lequel ils ne peuvent, pas plus que lui dans le leur, se retrouver. Chacun est victime d'une permutation d'univers.

---

(4) Une signataire du M.d. 121 déclara au *Monde* que c'était les intellectuels de St-Germain qui faisaient des manifestes contre la guerre, pas les ouvriers de chez Renault. Elle disait le regretter.

(5) L'optique du conditionnement, systématisée, aboutit inévitablement à gratifier tout le monde d'une bonté, d'une intelligence essentielles, que viendraient seulement rompre de regrettables accidents. On peut récuser cette optique (faisant alors remarquer qu'à conditionnement égal, le fait est là que certains se laissent modeler par lui quand d'autres sont capables de le refuser ou de le dépasser — peut-être est-on responsable de son conditionnement), mais ce n'est pas non plus ce que fait Marker.

(6) Le passage de l'une à l'autre religion s'est d'autant mieux effectué qu'elles sont de nature (désaccord sur l'au-delà, mais accord de fait sur l'en-deçà) plus sœurs qu'ennemies ; pour ennemi ayant au demeurant le même 3e larron — encore sous le masque — le paganisme.

(7) On retrouve les deux « mystiques » notées supra.

Comme l'est (dans la cage à deux tuyaux, l'un nourrisseur, *l'autre électro-traumatiseur*) la souris que l'expérimentateur soumet à l'épreuve du renversement des valeurs lorsque, brutalement, il inverse les fonctions des tuyaux — bouleversement inassimilable qui la fait se réfugier *dans la rigidité cataleptique*, comme s'y réfugient, incapables d'assimiler le changement, le vieillard, le conservateur et l'aliéné.

Et l'adolescent qui, imprudemment (il n'y était pas prêt ou il n'y était pas destiné), *affronte une initiation* (labyrinthe prétexte — comme il en existe chez certains primitifs — que ne doivent parcourir, des jeunes de la tribu, que ceux qui ont accédé au stade initiatique) et qu'un douloureux échec (d'autant plus grave si l'idée froide, plus que l'instinct, a dicté le défi — dépucelage de raison, pucelage de déraison) condamne à demeurer en deça de l'ouverture — que l'initiation *à rebours aveugle et mure* — vers la maturité.

L'évitement des labyrinthes est parfois lucidité.

VIVRE SON I.

La lucidité, c'est Stendhal : « *J'aime le peuple, je déteste ses oppresseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple.* » (8).

Là est la question. Celui qui parle peuple est-il ou non capable (sans qu'il y ait supplice de part *ni d'autre*) *de faire corps* avec lui ? Ici, toute réponse sincère est la bonne, et le non, si non il y a, implique — simple prudence et honnêteté — l'évitement.

Ce n'est ni lâcheté, ni mépris, mais conscience, acceptation, des limitations et possibilités *propres de soi-même* et d'autrui, délimitation du domaine propre à l'intérieur duquel on pourra se réaliser pleinement ou (si l'on se sent le goût et le droit d'intervenir) faire l'autre se réaliser.

L'acceptation des différences, c'est aussi bien respecter — ou apprendre — la langue du voisin. Leur refus conduit trop souvent à obliger le voisin (comme on *oblige les Bretons*) à renier la sienne. C'est la résignation qui est ici féconde, et l'interventionnisme, destructeur, qui, aussi bien qu'à l'intégrationnisme jacobin (destruction de la différence par assimilation), conduit à la *création de ghettos* (la différence, inassimilable, est mise à la poubelle).

Il faut aussi parfois se méfier des différences. Le respect des autres et de soi est alors respect des règles de passage (no man's land qu'est le caisson de décompression — barrière *autant que filtre* et voie d'accès) qui permettent la circulation entre univers parallèles.

Ce devrait constituer l'A.B.C. (V.) du parfait petit explorateur. Le reste relève du fameux « je hais l'aventure et les aventuriers », applicable à tous ceux qui forcent leur nature ou celle des autres ; applicable à l'aventurier de la caméra qui, capable de régler son appareil mais pas de se synchroniser avec ses personnages, s'étonne d'*obtenir* 24 fermetures par seconde et entérine le déphasage quand, surpris de se trouver dans l'obscurité, il porte à des fantômes les coups dérisoires de bien trop tristes piques.

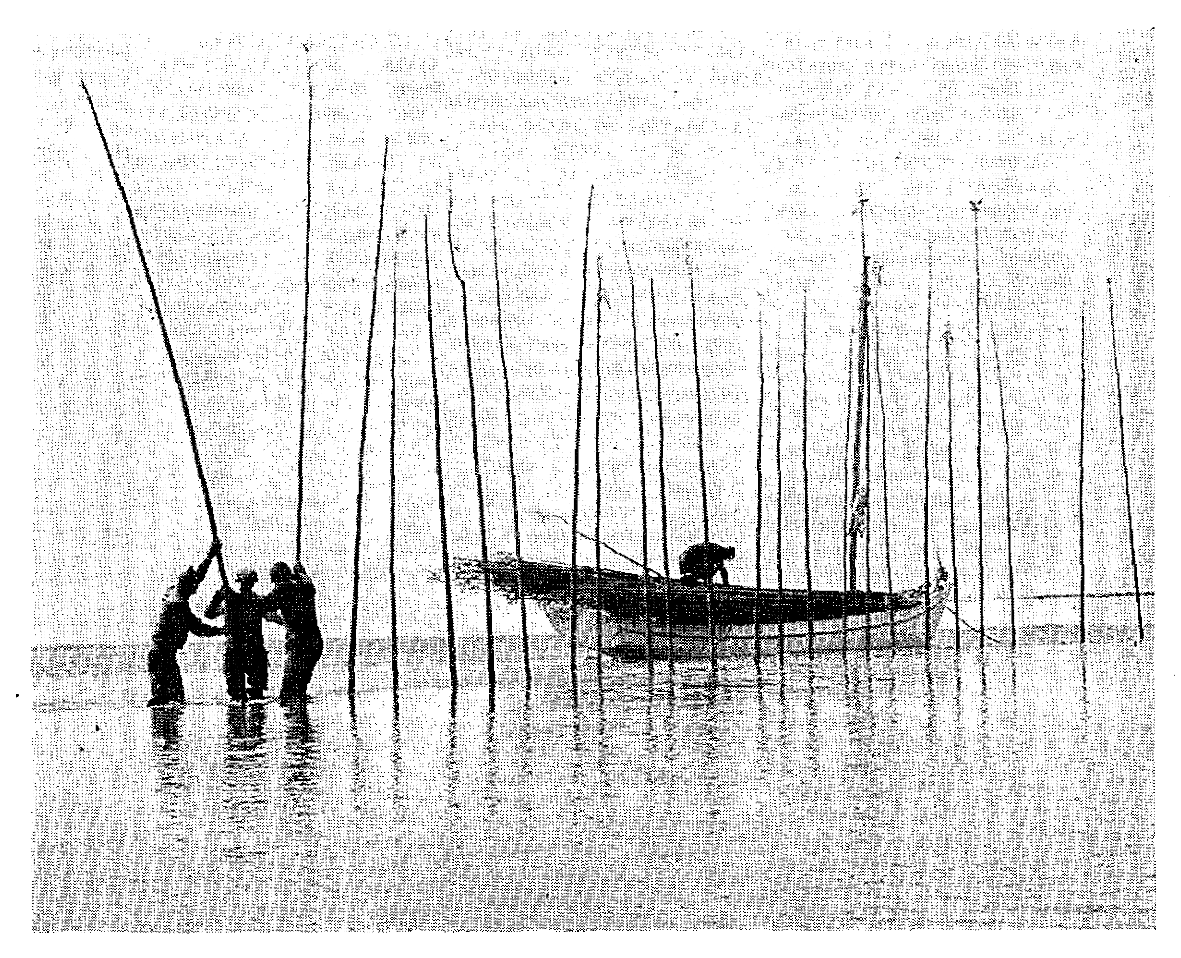
MONKEY BUSINESS

Marker, c'est un peu le héros d'*El*, le prêtre de *Nazarin*, la bonne âme de *Viridiana* ; il tient aussi des robinsons de l'*Ange Exterminateur*, murés par des ouvertures.

C'est un peu la Mildred et le Yank du *Singe velu, admirable pièce* d'O'Neill, qui semble avoir été écrite pour Antoine Bourseiller, tant on voit mal qui, mieux que lui, pourrait nous la restituer.

Mildred, riche oisive qui fait *dans le social, par* une imprudente visite aux pauvres soutiers d'un paquebot de luxe, provoque chez l'un d'eux, Yank, qui s'est cru provoqué, regardé comme singe en cage, une grave crise qui le fait d'abord chercher une vengeance personnelle, puis collective ; le fait ensuite adhérer à un parti révolutionnaire d'où sa trop révolutionnaire violence le fait immédiatement éjecter comme provocateur. *La crise* s'aggrave : il se sent devenir de plus en plus singe ; elle se résout quand, rejeté de tous, il trouve refuge au zoo, dans les bras d'un gorille qui, se croyant provoqué, le tue.

(8) Nous retrouvons Kast, héritier de la lucidité stendhalienne.



Pour la suite du monde : les harts.

Mildred n'était pas plus faite pour aller chez le soutier que le soutier chez le singe. C'est de lui-même que chacun devait prendre conscience. C'est bien là d'ailleurs ce que dit à Mildred sa vieille tante — vilaine, mais au moins lucide et en cela stendhalienne bourgeoise : « Ça ne te va pas, sauf comme pose évidente. Je te conseille d'être aussi artificielle que tu l'es en réalité. Il y a une sorte de sincérité à ça, tu sais. Et puis, après tout, reconnais que tu aime mieux ça... »

II. — L'ILE AUX COULDRES — ou la chasse au trésor.

Rouchien d'esprit, *Pour la suite du monde* (film canadien de Michel Brault, ami de Rouch) l'est un peu dans son principe (celui de *La Pyramide humaine*) : le groupe étudié est invité à vivre une certaine action devant la caméra. Il est aussi flahertien, par l'exaltation de l'homme et de la nature, indépendamment du fait qu'Aran, aussi, est une île.

Mais, à la différence du Flaherty de *L'Homme d'Aran*, Brault met l'accent sur la composante accord, plus que lutte, entre homme et nature et, à la différence du Rouch de *La Pyramide Humaine* (où l'action, non prévue dans le détail, résultait des inter-réactions cinéaste-lycéens-caméra et avait pour résultat de transformer le groupe qui l'avait vécue), se borne à demander au groupe de vivre — ce sera pour les anciens revivre — une action précise et prévue.

Entre l'homme et son entour naturel ou social, aucun heurt. Le film, en ce sens, est description d'une idylle ; aux Couldres règne l'harmonie des royaumes d'utopie. Nostalgie



Pour la suite du monde : Harvey l'ancien.

du monde clos (et le film, curieusement, se ferme sur lui-même où la pêche filmée s'autofinance par vente anticipée du produit) ; doux équilibre autophagique du cocon ; pellicule translucide qui vous isole — fenêtre aussi que ce film, matrice qui, pour la suite du monde, garde l'empreinte du *passé.*

Rien ne vient rien troubler, mais, autour d'une caméra installée comme chez elle, s'organise la vie, suivant un ancien rythme, qui déjà s'intègre au présent et organise l'avenir (l'année de la caméra ne fut que l'an I de la pêche, depuis reprise), les êtres s'éveillent à un fait nouveau : leur vie, objet de réflexions pour cinéastes et spectateurs. Il faut donc la bien réfléchir avant de la renvoyer en images. Les filmeurs (respectant l'esprit des êtres et du lieu, mais lui faisant rendre tout son possible) comme les filmés (ni truqueurs ni cabots — aussi bien la caméra est-elle là depuis longtemps et elle est là tout le temps, ainsi que ses hommes, Canadiens eux aussi — l'un même a pris femme dans l'île) organisent la capture de l'intelligence.

LE GENIE DU LIEU

La pêche est suivie, depuis les interviews des anciens par les plus jeunes, jusqu'au transport du marsouin à New York. Entre temps : reconnaissance des lieux, piquage des harts, parcours du terrain à mer baisseuse. Et la vie continue, tournant autour de la pêche à marsouin : qui l'inventa, qui la pratiqua et comment. Et la distance prise vis-à-vis du présent (organisation de la pêche pour la caméra), vis-à-vis du futur (transmission à la suite du monde de la geste des pêcheurs de marsouins), est prise aussi vis-à-vis du passé qui devient soudain chose d'études. On se pique au jeu. Controverses. Qui, des sauvages (indiens) ou des Français, a inventé la pêche à marsouins ? Le ton monte. « Vous ne connaissez pas les textes », dit un ancien. Il revient avec Jacques Cartier.

Sous-titres — complément plastique nécessaire de l'image et du verbe canadien. Textes de Jacques Cartier, en lettres d'époque (1534), lus en ton d'époque. Au fait : c'est le ton habituel des Canadiens : une mémoire nous a gardé là-bas un peu du vieux parler ; leur quête du temps perdu est aussi la nôtre.

Recherche du temps perdu. *Pour eux, c'est neuf.*

Il semble bien que ce soient les sauvages (« C'étaient des génies, ceux qui ont inventé la pêche à marsouin ») qui soient à l'origine de la pêche qu'ont reprise (« Des génies, ceux qui ont tendu les premiers la pêche à marsouin ») les ancêtres, et dont la clef réside dans la compréhension, par l'homme, de la nature de l'intelligence du marsouin (« C'est des génies, ces bêtes-là ») dont on exploite certaine limitation, la nôtre étant de ne pouvoir en comprendre l'encore indéchiffré mais très beau langage — un peu l'équivalent d'un Mizoguchi non sous-titré, que ça ne vous empêche pas de goûter. Comme goûtent nos



Hitler connais pas : un sur onze.

îliens la pêche : avant tout pour la beauté (« C'est qu'on a envie de voir quelque chose de beau ») ou l'excitation procurée (« La pêche à marsouin, c'est ce qui donne le plus de passion à l'homme »), qui toutes deux passent profit — un seul marsouin pour tant de harts plantés —, encore que ce soit là non négligeable réussite, et dernière occasion de découvrir la beauté (extraordinaire apparition de New York, « ville haute en bâtisses ») et l'intelligence du monde, qu'il faut bien aussi déceler en soi-même : « On est des génies, nous aussi, enfin.., des petits. »

LE SIGNE DU PAIEN

Les harts retiennent aussi de surcroît tout ce qui constitue la vie des Couldres : culturelle (folklore, vieux textes), politique (la votation), économique (la terre, la grande mer), sexuelle (on devine).

Et religieuse. Aux croyances cosmogono-astronomiques, essentiellement lunaires, aux survivances païennes (le carnaval, encore vivace), s'ajoutent d'innombrables rites (vente au profit des âmes; offrande aux âmes — rite propitiatoire avant la pêche; bénédiction de l'herbe à fuir les bêtes; rite purificateur de l'eau de pâques (« y a pas plus chaste »); prière — J.V.S.M. — récitée sur le marsouin; bénédiction de la mer) qui sont autant d'indices d'une lointaine mais très forte — trop sans doute — christianisation de l'île qui, franchies les limites au-delà desquelles change le signe, se paganisa.

Mais on continue de se réunir à l'église où le prêtre lit les communiqués. Il annonce la pêche à marsouin, il enchaîne sur le carnaval dont doivent se méfier (un tabou, là, doit régner, qu'il faudrait étudier) les personnes du sexe. Juxtaposés dans le discours, juxtaposés dans le temps, carnaval et pêche à marsouin se superposent au jour des masques : beaucoup d'entre eux (imitation, identification, convergence ?) s'apparentent à têtes de marsouins.

PENSE-BETE

Pour l'îlien, comme pour le hatarien, l'homme se réalise dans un équilibre naturel au sein d'une petite collectivité que soude une aventure vécue et aboutie en commun : la capture d'animaux sauvages. Dans les deux cas, l'aventure est réalisée pour la caméra et, à partir du moment où les bêtes doivent se trouver sur les images (on accroche aussi tout des hommes, au passage), le plan de chasse des unes et des autres est le même. Vie, cinéma, chacun est l'accomplissement de l'autre dans une coïncidence parfaite.

La coïncidence de l'homme avec lui-même est aussi la distance qu'il prend pour se réfléchir et à quoi le cinéma, ici, le provoque. C'est aussi bien réflexion sur l'art du cinéma et son apprentissage (*comment filmer* une grosse bête ? Pas 36 solutions. Autant qu'on peut, la garder, et entière, dans le cadre et — durée, id est montage — le temps plein d'un mouvement, d'un repos, d'une course — on apprend à tout filmer « à la bête ») que réflexion sur l'art de vivre (sur « ce qui donne le plus de passion à l'homme ») : le plaisir de chasser et de filmer ensemble, la tristesse des petites fins (mais il y aura une autre pêche, une autre chasse), leur accomplissement, aussi, dans cette dernière distance sur homme et œuvre qui clôt les films de Brault et de Hawks : l'humour.

Pour la suite du monde, comme *Hatari*, nous propose en fin de compte une réflexion sur un grand problème (au fait, c'est le seul, et Stendhal l'avait dit) : le bonheur.

III. — LE STUDIO — ou le chasseur sur la réserve.

Reprenant le principe antonionien de *Tentato suicidio*, Blier a conduit en studio une douzaine de jeunes de 18 ans pour leur poser des questions sur leur vie et les filmer en train de répondre.

On a prétexté le montage pour attaquer le film : Blier aurait voulu duper son monde en faisant croire à la présence simultanée dans le studio de gens qui n'y furent qu'un par un.

C'est la faute à Bazin. Il fut le premier à analyser, avec la pénétration que l'on sait, les droits et les devoirs de l'homme à la caméra ; à stigmatiser, notamment, dans les films-documents, l'opération qui consiste à persuader le spectateur de l'existence réelle, devant la caméra, d'un événement qu'en fait le cinéaste recomposa par montage abusif. Nos articliers ont mis longtemps à piger. C'est pour faire aujourd'hui payer chaque effet de montage à chaque cévéaste, en vertu d'une leçon trop scolairement apprise.

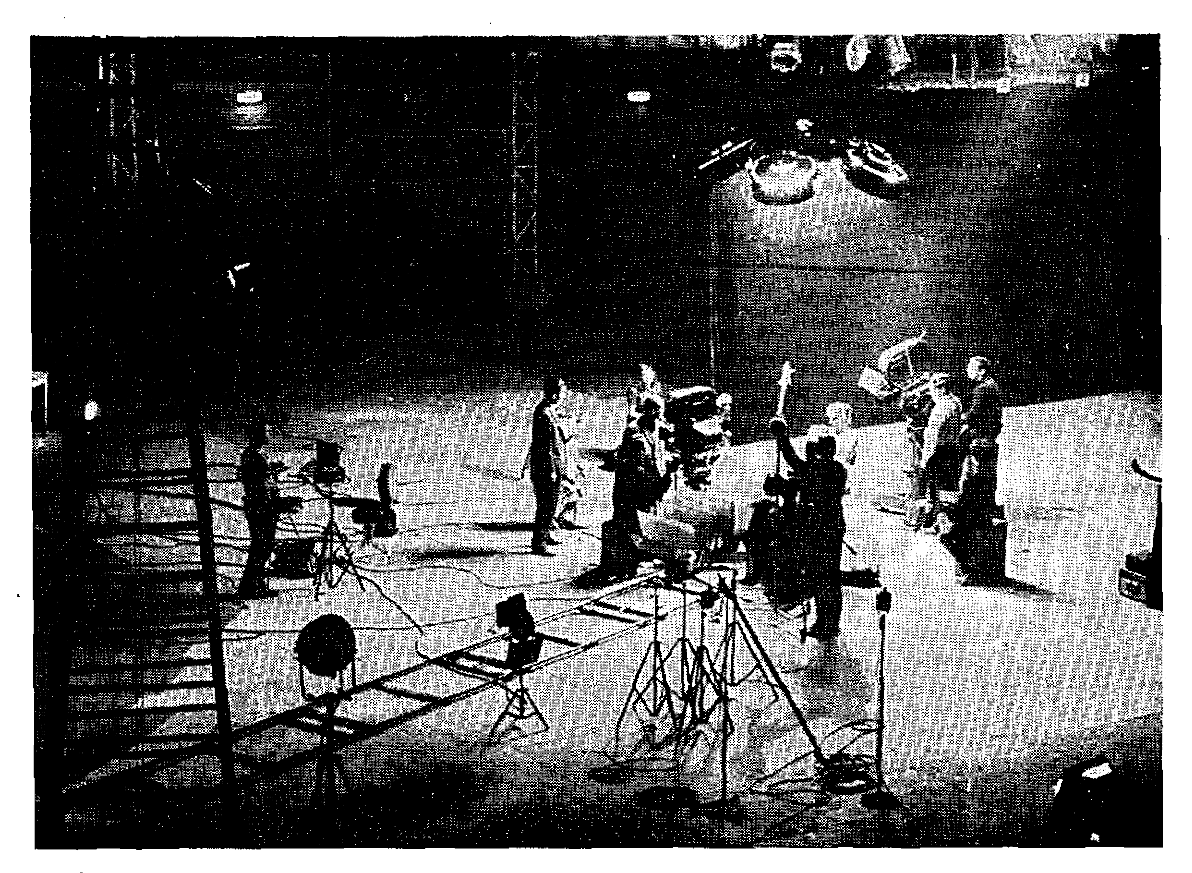
MONTAGE PROHIBE

Devant cette douzaine de sketches (pas même scandés de questions : celles-ci étant les mêmes pour tous, l'auteur les a, avec raison, effacées, s'effaçant encore davantage de ce film qui, effectivement, exigeait l'effacement), Blier a craint la monotonie, l'ennui. Il a eu tort. Ceux qui aiment la V., donc le C., se seraient de toute façon intéressés aux personnages et au film, les autres (ceux qui disent des lycéens d'Abidjan ou des gens de l'Ile aux Couldres : les petites histoires de ces minables ne nous intéressent pas), ceux-là l'auraient de toute façon détesté. Ils exultent maintenant d'avoir trouvé le joint qui leur permet d'exprimer leur hargne tout en la colorant d'intelligence.

Là, surtout, est l'erreur. On peut penser qu'à tant faire que d'adopter la rigueur de l'interview-studio, autant valait de risquer plus encore et, raffinant, prendre les sketches et rabouter. Mais il fallait de quelque façon faire choix. Allons plus loin dans le choix, s'est dit Blier. Mais duper qui ? Personne, que je sache, ne l'a été. Aussi bien nous est-il dit, et savons-nous à chaque instant, que les interrogés *le sont séparément*.

Blier coupe périodiquement son film de visages (un sourire, un regard, une crispation faciale, un doigt sucé — et le visage d'un choupi lunaire, qui ne dit rien du tout, mais dont les deux petites fronces intersourcillières semblent trahir une *dévorante réflexion*), visages qui se répondent entre eux — comme se répondent les entretiens dont la matière est classée par thèmes —, matières et visages se répondant alors, comme déjà se répondent les êtres, au sein de cette parenté fondamentale que constitue leur extrême jeunesse.

Le montage, alors, ou bien accentue cette parenté (communauté de réflexes, de réactions, parfois d'expériences) ou, à l'intérieur d'elle, joue de la diversité des sorts : fille parlant Rolls, appelle fille-mère parlant *enfant* ; *usine bruyante*, bruyante ambiance de Chez Régine. Par ces petites conflagrations (gags, parfois, dramatiques ou comiques, qui peuvent ajouter, non retirer, au film) Blier a voulu souligner les ironies du constat, ce n'est pas lui qui ironise, et son trait n'en défigure rien. On le constate à l'inversion, si l'on songe aux facilités qu'offrait le procédé, de privilégier ou de ridiculiser tel ou tel.



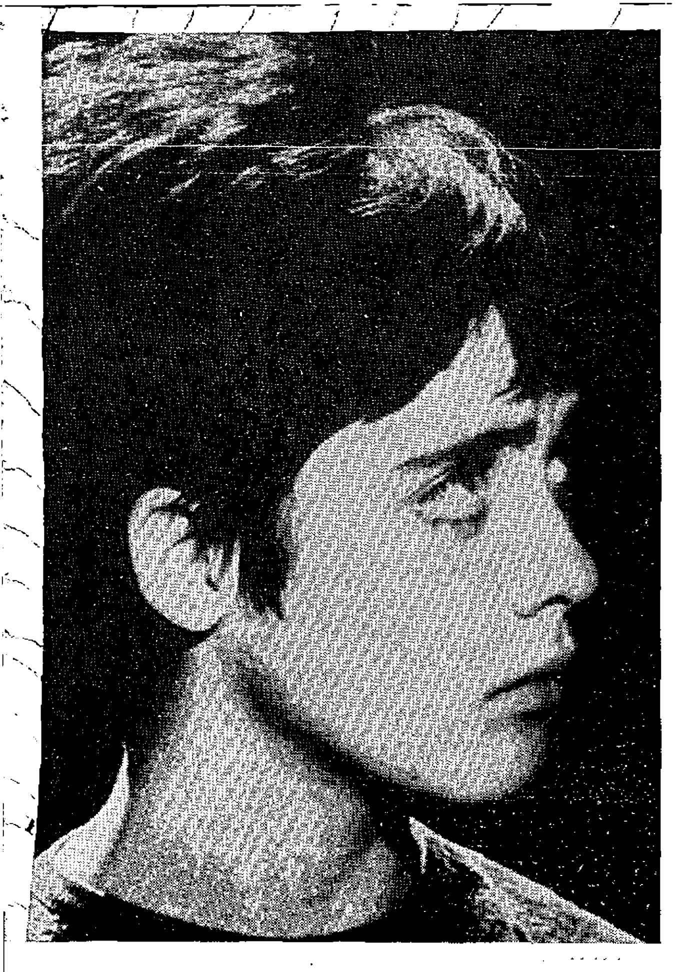
Hitler connais pas : l'enclos.

Blier ne prend parti pour aucun de ses personnages. Il montre les choses, elles sont comme ça, point à la ligne. Simplement (amoureux du cinéma, des studios, des rails, des projecteurs — qu'il nous révèle en brefs et lumineux aperçus —, de tout de ce qui se trouve devant la caméra, et derrière, et après : table de montage), il a raffiné sur les points et les à la ligne ; sur la répartition des images et des paragraphes, pour qu'on vît qui rimait avec quoi ; il a bien ordonné une mise en page qui était peut-être, dans son cas, la seule façon de mettre en scène. Si erreur il y eut, plût au ciel que les (par ordre alphabétique) Herman, Marker, Reichenbach, Ruspoli ne se fussent rendus coupables de plus grande faute que ce garçon de 22 ans qui manifeste, des êtres et du cinéma, un tel entendement.

L'ANAPHASE

Si Blier ne prend parti pour aucun de ses petits potamogétons, c'est que, tout bêtement, il prend parti pour tous. Règne ici, comme à tous les niveaux du film, un heureux dosage, et qui régit, dès son principe, l'entreprise.

Car on n'y fit participer que des *volontaires*, dont la disponibilité était par conséquent garantie ; et à qui était donné le *temps* de s'exprimer, c'est-à-dire de se révéler, en fin de compte, malgré, par, les distorsions possibles ; que réduisait d'ailleurs leur *solitude* devant la caméra (les isolait aussi, de Blier, mussé entre pieds et fils, et des techniciens, le rond cru de lumière) ; bref : ils étaient en *studio*, endroit (dé et re-conditionnant) fait pour ce qu'on est venu (en métro, bus, taxi — petite peine qu'on s'est donnée, petite obole psychanalytiquement payée) avec l'intention d'y faire : s'exprimer, et sur ce qu'on *connaît* et *aime* le mieux. Ainsi, bridés les expansifs, incités les timides, sont égalisées, autant que faire se peut, les différentes capacités d'expression.



C'est ce qu'illustre le cas de Lucien (venu de l'A.P.), *à qui rien ne fut donné au départ*, ni amour, ni famille, ni argent, ni culture, ni, non plus, la facilité d'expression. Or l'occasion lui est donnée de s'exprimer et, pas plus qu'il n'a manqué *une seule occasion de glaner* des bribes de tout ce qui lui fut refusé, il ne manque celle de vivre une expérience dont on devine pourtant qu'elle l'angoissait. Il s'accroche, *il peine (on peut même se demander* si, paniqué d'avance, il n'a pas répété ou même appris certaines réponses qu'il avait l'intention de faire), mais la chance qui lui est donnée, il en tire *parti : ce qu'il voulait* dire est dit, raboteusement, mais dit.

C'est une des beautés de ce film que de *découvrir des visages qui réfléchissent* soudain la lueur d'intelligence née de la découverte, au détour d'une phrase, de la juste distance réflexive qui permet à un être de *se définir*.

Aux deux extrêmes de l'intervention (rouchienne : élan donné pour faire les êtres se *trouver*) et de la non-intervention (prudence d'une approche réduite au minimum), on voit le C.V. donner à chacun un maximum de possibilités.

AUTRES ENQUETES

L'équilibre du film tient aussi à celui de la sélection. Suffisamment vaste pour englober des êtres aussi différents que Lucien, la fille-mère, le 1er jeune ouvrier, le 2e jeune ouvrier, la libertine, le futur patron, etc., elle est aussi heureusement limitée. Origine : France, âge : 18. D'où un commun substrat (physio-psycho-sociologique — ils ont tous respiré le même air du temps) auquel tous ressortissent quelque peu, et qui fait les différences — les inégalités d'héritage — apparaître d'autant plus crûment.

Ils ont aussi en commun d'avoir presque tous vécu une ou plusieurs de certaines expériences capitales de la vie (que beaucoup, à 18 ans, ne connaissent pas encore) : *travail* manuel, sexualité, oisiveté, prison, etc., et ils le racontent, entre le travail et (celle d'où ils viennent ou celle qu'ils fonderont) la famille.

Admirables, ces petites vies qui se racontent, impressionnant, ce qu'elles racontent : leur plein, leur vide, on ne sait comment l'appeler. Qu'il s'agisse de la vacuité ou de la disponibilité d'Alain, du courage ou de la faiblesse de la fille-mère, de l'aspiration des deux jeunes ouvriers au confort familial bourgeois (mais s'ils avaient découvert, dans la *famille*, une *ouverture*, une *aventure* ?), de *l'acharnement d'autodidacte que met* Lucien à grignoter le monde, ou de la liberté de la libertine (également éloignée de l'idée que se font, de la femme libre, Simone de Beauvoir, Pierre Kast, les Jésuites, différente aussi, sans doute, de l'idée qu'elle se fait ou voudrait donner d'elle-même — jouant certaine complaisance qui est chez elle forme du naturel, conditionnée au *surplus par la réprobation* sociale qu'elle sent ou croit sentir autour d'elle).

De Blier aussi (suffisamment jeune pour être des leurs, suffisamment vieux pour pouvoir *prendre quelque distance à leur égard*), nous avons le *portrait*. Il est de la même race qu'eux : on fait le constat ; on aime, on n'aime pas, mais les choses sont comme ça...

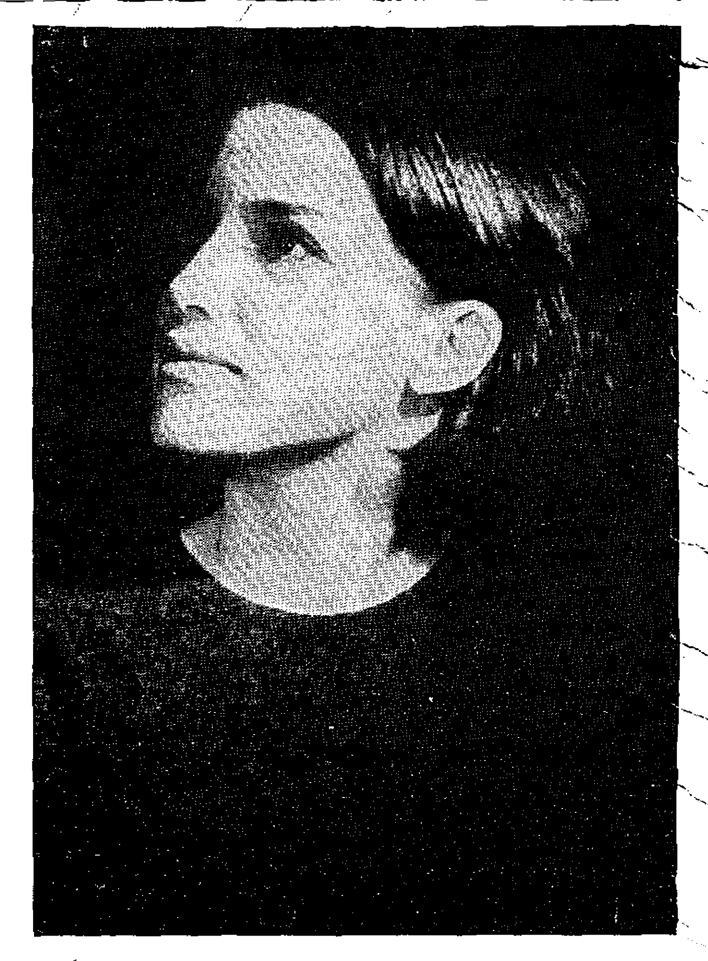
Cynisme ? Désenchantement ? Egoïsme ? Générosité ? Peut-être la forme précoce de la lucidité.

LE FANTOME D'HITLER

De là vient que ces petits monstres ont aussi en commun une belle indifférence (une ignorance si totale qu'elle commandait l'évitement du sujet — et donna son merveilleux titre au film) de la politique, ancienne ou nouvelle. Tout se passe comme si les expériences de leurs pères ou aînés (les 14-18 ards: le front popu, les Croix de Feu — et les 39 ards: les fifis et les collabos, les O.A.S. et les P.S.U.) leur avaient conféré un solide vaccin.

Faut-il pleurer leur « vide », nous qui accédâmes à l'adolescence entre 40 et 50, ne sortant d'une imposture, d'un terrorisme que pour entrer dans une et un autre (qui avons peut-être pris parti pour l'un, ou l'autre, ou les deux) et qui, témoins du bouillonnement politico-culturel des années 45-49, comprenons aujourd'hui le sinistre vide qu'il recouvrait?

Disons-nous simplement que le vide actuel (général) est sans doute potentialisation de richesses futures, peut-être imprévues, qui trouveront champ libre.



Le film va se terminer. Imprévisible, notre libertine le fait soudain basculer : elle aborde carrément la Vie, la Mort, l'Au-delà (vide) et, posant que le seul vrai problème est celui de l'intelligence, évoque une atomisation sélective de l'humanité qui en éliminerait tous les Imbéciles. Admirable et contradictoire justification du titre que cette involontaire évocation d'un fantôme bien connu.

Voici donc reposé, crûment, salubrement, un problème auquel ces trois films n'ont cessé de nous ramener: celui des I. et des non I. Toute la question est de savoir qui est assez I. ou non I. pour définir ce qu'est l'I., quelles en sont les formes et qui la possède, sans parler de son bon usage.

Peut-être pourrait-on, provisoirement, s'en tenir à l'hypothèse des I. parallèles, respectant ainsi, quelles qu'elles soient, des différences de potentiel dont semblent bien vivre tous les moteurs du monde, quand vit la mort de l'identité.

Le cinéma en est un autre.

Michel DELAHAYE.

LE JOLI MAI, film français de Chris Marker et Pierre Lhomme. *Scénario :* Catherine Varlin. *Images :* Pierre Lhomme. *Musique :* Michel Legrand. *Montage :* Eva Zora. *Commentaire et chanson :* Yves Montand. *Production :* Sofracima, 1962. *Distribution :* Ursulines Films.

POUR LA SUITE DU MONDE, film canadien de Pierre Perrault et Michel Brault. *Images :* Michel Brault. *Musique :* Jean Cousineau. *Interprétation :* Alexis Tremblay, Abel Harvey, Louis Harvey, Léopold Tremblay, Joachim Harvey. *Production :* Office National du Film, 1962.

HITLER CONNAIS PAS, film français de Bertrand Blier. *Images :* Jean-Louis Picavet. *Montage :* Michèle David. *Musique :* Georges Delerue. *Production :* André Michelin, 1963. *Distribution :* Films de la Pléiade.



Berceuse.

Dziga Vertov

KINOKS-RÉVOLUTION II

4

... Je suis — le ciné-œil. Je suis — l'œil mécanique.

Moi, machine, je vous montre le monde, tel que moi seul peux le voir.

Je m'affranchis dès *aujourd'hui pour toujours* de l'immobilité humaine, *je suis un mouvement ininterrompu*, je m'approche des objets, je m'éloigne d'eux, je me faufile sous eux, je me juche sur eux, j'avance près du museau *d'un cheval au galop*, je m'enfonce au milieu d'une foule, je cours devant les soldats chargeant, je me renverse sur le dos, je m'envole avec les aéroplanes, je tombe et je monte avec les corps tombants et ascendants.

PRISE DE VUES
en
MOUVEMENT

Me voici, l'appareil, je me lance selon la résultante, en manœuvrant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement avec le mouvement, depuis les combinaisons les plus *compliquées*.

Libre de l'obligation de 16-17 images par seconde, libéré du cadre temporel et spatial, je *juxtapose n'importe quel point de l'univers*, fixé par moi n'importe où.

Ma voie vers la création : une vision nouvelle du *monde*. *Voilà* que je déchiffre d'une manière nouvelle le monde qui vous est inconnu.

5

... Entendons-nous encore une fois : l'œil et l'oreille.
L'oreille n'est pas aux écoutes, l'œil n'espionne pas.
Partage des fonctions.
Radio-Oreille — c'est le montage de « j'entends ».
Ciné-Oeil — c'est le montage de « je vois ».

Voilà pour vous, citoyens, pour les premiers temps en guise de musique, de peinture, de théâtre, de la cinématographie et des autres émanations châtrées...

Cf. première partie de ce *texte*, n° 144; les photogrammes des pages 32 et 34 étaient extraits de *L'Homme à la caméra*, celui de la page 33 de *Trois chants sur Lénine*.

6

Dans le chaos des mouvements qui passent près de nous, qui s'enfuient, qui s'avancent sur nous et qui se choquent — un œil tout simplement entre dans la vie.

organisation
des observations
de l'œil
HUMAIN

Un jour d'impressions visuelles vient de passer. Comment construire les impressions du jour en un tout efficace, en une étude visuelle ?...

Si on photographie sur un film tout ce que l'homme a vu, on obtiendra naturellement un tohu-bohu. Si l'on monte avec science, ces choses photographiées deviennent plus claires. Si on jette le ballast qui nous gêne, cela sera mieux encore. Nous obtiendrons ainsi un mémoire organisé des impressions *d'un œil ordinaire*.

organisation
des observations
de l'œil
MECANIQUE

L'œil mécanique — la caméra, tout en refusant d'utiliser l'œil humain en tant qu'aide-mémoire, étant repoussé ou attiré par les mouvements, trouve à tâtons, dans le chaos des événements visuels, un chemin pour son progrès ou pour ses hésitations — et fait les expériences, en étirant le temps, en démembrant les moments, ou au contraire en absorbant le temps en soi-même, en avalant les années, en schématisant des processus continus, inaccessibles à un œil normal...

DECOMPOSITION ET CONCENTRATION
DES PHENOMENES VISUELS

... Pour aider l'appareil-œil, le *Kinok-Pilote*, qui non seulement dirige les mouvements de l'appareil, mais aussi se confie à lui pendant ses expériences dans l'espace, sera ultérieurement le *Kinok-Ingénieur*, qui dirigera les appareils à distance.

CERVELLE

Comme résultat de cette action commune d'un appareil affranchi et toujours perfectionné et de la cervelle stratégique de l'homme, qui dirige, surveille, calcule, on obtiendra une image extrêmement fraîche, et pour cela très intéressante des choses, même les plus ordinaires...

7

... Combien sont-ils avides de spectacles, usant leurs pantalons dans les théâtres ?

Ils fuient les quotidiens, la « presse », la prose de la vie. Et pourtant, le théâtre, ce n'est jamais qu'une falsification infâme de cette même vie, et, en plus, un conglomérat stupide des minauderies des ballets, des glapissements musicaux, des subterfuges lumineux des décors (depuis les barbouillages primitifs jusqu'aux constructivistes). Et quelquefois d'un bon travail du maître de la parole, faussé par tout ce charabia. Quelques-uns, parmi les maîtres du théâtre, détruisent le théâtre de l'intérieur, liquident les vieilles formes et proclament des nouveaux mots d'ordre de travail dans le théâtre ; on a recouru à la bio-mécanique (belle occupation en soi), au cinéma (glorifions-le), aux littérateurs (qui ne sont pas si mal en eux-mêmes), aux constructions (quelquefois heureuses), aux voitures automobiles (comment ne pas respecter une automobile ?), au tir au fusil (truc dangereux et impressionnant), et ils n'ont réussi qu'aller au diable.

C'est du Théâtre et plus rien d'autre.

Non seulement ce n'est pas une synthèse, ce n'est même pas un mélange fait selon les *règles.*

Et cela ne peut être autrement.

Nous autres, Kinoks, nous sommes les adversaires décidés d'une synthèse précoce (« vers la synthèse seulement au zénith des succès »), nous comprenons que ce sera vain de mélanger les miettes des succès : les petites périssent sur place trop serrées et en désordre. Et, en général,

L'ARENE EST TROP PETITE

Je vous en prie, passez dans la vie.

Là c'est nous qui travaillons — les maîtres de la vue — les organisateurs de la vie visuelle — armés du Ciné-Oeil qui a toujours le temps de tout voir.

Là, ce sont les maîtres des sons et des paroles qui travaillent — les monteurs les plus habiles de la vie entendue — j'ose leur coller une oreille mécanique qui entende tout et partout — **le** *Radio-Téléphone.*

Qu'est-ce que c'est cela ?

ce sont les **CINE-ACTUALITES**

et les **RADIO-ACTUALITES**

Je promets d'obtenir une parade des Kinoks sur la Place Rouge, en cas de l'édition par les futuristes du premier numéro des Radio-Actualités utilisant le montage.

Ce ne seront pas les actualités « Pathé » ou « Gaumont » (journaux d'actualités), ni même la « Kino-Pravda » (actualités politiques), *mais ce seront de vraies actualités de* Kinoks, *c'est-à-dire un aperçu se déployant avec une rapidité vertigineuse des événements visuels* DECHIFFRES *par la caméra, ce seront les morceaux d'une* AUTHENTIQUE *énergie* (qui se *distingue de celle du théâtre), réunis dans ses intervalles dans un tout d'accumulateur par le grand art du montage.*

Une telle construction de la Ciné-Œuvre permet de développer n'importe quel thème, soit comique, soit tragique, soit de truquage ou autre.

Il ne s'agit que de juxtaposer les moments visuels, il ne s'agit que des intervalles.

La souplesse extraordinaire de la construction du montage permet d'introduire dans une ciné-étude n'importe quel motif politique, économique ou autre. C'est pourquoi,

DES AUJOURD'HUI, *au cinéma, on n'a plus besoin de drames, ni de drames-policiers.*

DES AUJOURD'HUI, *on n'a plus besoin de mises en scène théâtrales filmées.*

DES AUJOURD'HUI, *on ne doit plus adapter ni Dostoïevsky ni Nat Pinkerton.*

Tout est compris dans la nouvelle compréhension des Ciné-Actualités.

Dans l'embrouillement de la vie entre d'une façon décisive :

1) Le *Ciné-Oeil*, qui dispense à l'œil humain l'image du monde et qui propose *son* « je vois » !

2) Le *Kinok-Monteur* qui, pour la première fois, organise les minutes de la vie structurée, vue de cette façon-là.

Dziga VERTOV.

10 avril 1923.

(Traduit du russe par Ludmilla Florovskaia, Ruta et Georges Sadoul.)



La Onzième Année.

BIO-FILMOGRAPHIE DE DZIGA VERTOV

établie par Georges Sadoul

1896 : 2 *janvier* : Naissance à Byalistok (Pologne alors annexée à la Russie tsariste), de Denis Arkadievitch Kaufman.

(Ses parents sont bibliothécaires.)

1897 : 5 *septembre* : Naissance de son frère Mikhail.

1906 : Lycéen, il écrit ses premiers poèmes.

1912-1915 : Cours au conservatoire de Musique de Byalistok.

191? : Naissance de son plus jeune frère, Boris Kaufman.

1915 : Devant l'invasion de la Pologne par les armées allemandes, la famille Kaufman quitte Byalistok et va s'établir à Moscou.

1914-1916 : Il écrit des poèmes (*Macha*), des vers satiriques (*Pourichkievitch*, *La Jeune fille aux taches de rousseur*), des essais (*La Chasse à Kitov*, *La Pêche au saumon*), des romans de science-fiction (*La Main de fer*, *L'Insurrection mexicaine*).

C'est, semble-t-il, à cette époque que le jeune Denis Kaufman, qui se proclame futuriste, prend le pseudonyme de Dziga Vertov, qu'il fera ensuite inscrire dans l'Etat civil soviétique. Dziga, dérivé d'un mot ukrainien désignant la toupie, signifie allusivement roue qui tourne sans cesse, mouvement perpétuel (il s'apparente aussi au mot Tzigane), Vertov dérive du verbe russe *vertet* et signifie tourner, pivoter, tournoyer.

1916-1917 : Etudes de médecine à Saint-Pétersbourg.

Développant et modifiant les expériences des bruitistes-futuristes, Vertov fonde son *Laboratoire de l'ouïe*. Avec un vieux phonographe, il enregistre et monte des bruits (scieries mécaniques, torrents, machines en mouvement, paroles, etc.). Egalement *montages de sténogrammes* et *montages de mots* ; cette dernière technique est employée à des poèmes : *Je vois*, *Start*.

1918 : *Printemps* : D.V. se met à la disposition du KinoKomitet, 7 Malaia Gdnesikovskaia, à Moscou. Il y devient rédacteur et chef-monteur du premier journal d'actualités publié par le gouvernement



Kinoglaz.

des Soviets, le KINONEDELIA (*Ciné-semaine*).

1er *juin* 1918 : Premier numéro du KINONEDELIA.

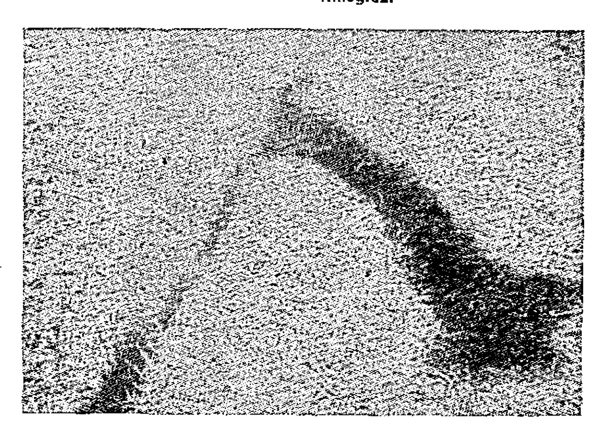
(Sommaire : *1. Le Premier Mai sur la Place Rouge.* 2. Jour du service militaire obligatoire, départs pour le front. 3. Exposition éducative de pièces anatomiques dans *les kiosques* de Moscou. 4. Réquisition et distribution des objets remisés par la bourgeoisie dans les garde-meubles.)

29 numéros du KINONEDELIA (hebdomadaire) sont publiés au cours de l'année, rédigés et montés par Vertov.
Exemples de ces numéros :

No 12, Août 1918. (1. Départ des marins pour le front. 2. Autour de Kazan, combats contre les troupes tchèques. 3. Accident de chemin de fer. 4. Enterrement du chef bolchevik Ouritsky. 5. Catastrophe à Kiev : explosion d'un dépôt de munitions. 6. Yaroslav libérée par l'Armée Rouge. La ville a été en partie détruite par les Gardes blancs.)

No 22, fin octobre 1918. (1. A Nijni-Novgorod, les premières glaces sur la Volga. 2. Pskov libérée, reprise aux Allemands par l'Armée Rouge. 3. Revue, en bateau, des troupes rouges sur la rivière Kama. 4. Le *Troud*, bateau fluvial pris aux Tchèques.)

Kinoglaz.



Dans ces trois numéros (les seuls connus de nous), la qualité photographique est souvent excellente. Les opérateurs utilisent fréquemment les panoramiques. Toutes ces vues ont été réalisées par les correspondants du KINONEDELIA. Aucune n'est l'œuvre de Vertov. Mais il est responsable de leurs virages-teintages (colorant la pellicule) assez largement utilisés, des sous-titres et du montage. Dans ces trois numéros, il n'a pas donné lieu à des recherches particulières. Ces trois actualités sont fort intéressantes par leurs sujets. Techniquement, elles ne se différencient guère des journaux filmés publiés alors en France ou aux Etats-Unis.

Mais dans d'autres numéros du KINONEDELIA (inconnus de nous), Vertov aurait introduit certaines expériences alors très nouvelles, le montage rapide en particulier (d'après son *Journal*, rédigé en février 1940).

1919 : 1er *janvier-27 juin* : Dix numéros du KINONEDELIA (30 à 37, 40 et 43). Rédigés, sous-titrés et montés par Dziga Vertov.

(N.B. — Les listes de montage des nos 38, 39, 41, 42 ne figurant pas dans ses archives, Dziga Vertov ne paraît pas y avoir participé.)

Faute de pellicule, le journal filmé ne paraît plus que très irrégulièrement, et devra, dans la seconde moitié de l'année, cesser sa publication.

Juillet : Vertov cesse de travailler au KINONEDELIA et utilise ses anciens numéros comme une partie du matériel pour un film de montage qui paraît avoir été présenté au début de novembre pour le deuxième anniversaire de la Révolution :

L'ANNIVERSAIRE DE LA REVOLUTION (GODOUCHTCHINA REVOLUTSII), « Documentaire historique ».

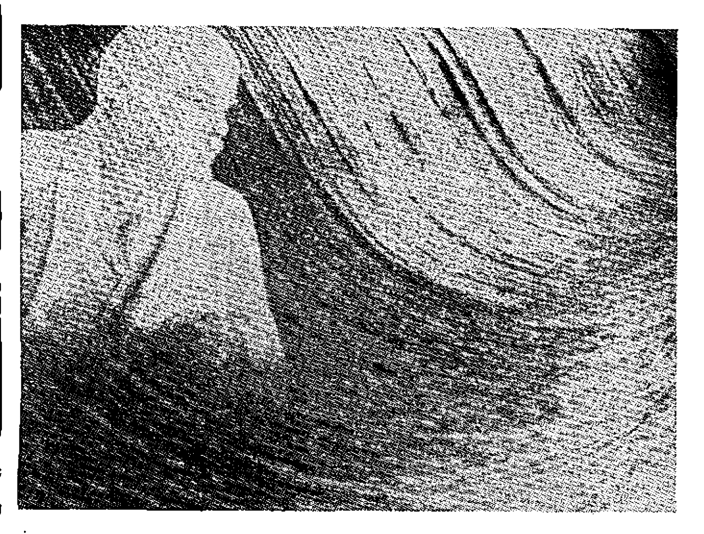
Co-production : KinoKomitet-Narkompros, 12 parties.

Paraît être le premier film de montage d'actualités qui ait jamais eu cette importance (2 h. 30 à 3 h. de projection).

Fin 1919 : Dziga Vertov participe, avec l'opérateur Yermoliov, à des prises de vue, comme correspondant de guerre, autour de Tsaritsyne, où se livrent de violents combats contre les armées blanches. La ville sera libérée le 3 janvier 1920. Elle avait été prise pendant l'été par le général Denikine.

1920 : Avec les documents rapportés du front de la Volga, Vertov monte le film suivant, présenté fin 1919, ou plus vraisemblablement au début de 1920 :

LES COMBATS DEVANT TSARITSYNE (BOI POD TSARYTSYNYM), « étude expérimentale ».



La Onzième Année.

Production : VFKO (Comité Pansoviétique du cinéma et de la photo), 3 parties (900 m. environ).

UNIVERMAG.

Prod. : VFKO, 2 parties (600 m. environ). Documentaire consacré au Grand Magasin *UniverMag* (Magasin Universel) de Moscou (appelé aussi Goum).

KINO-PRAVDA (CINÉMA-VÉRITÉ).

Prod. : Goskino (Cinéma d'Etat). Chaque numéro : une bobine (300 m environ).

Plan de tournage, sous-titres, réal. : D. Vertov.

(No 1 : 21 mai, No 2 : 12 juin, No 3 : 22 juin, No 4 : 1er juillet, No 5 : 12 juillet, No 6 : 24 juillet, No 7 : 1er août, No 8 : 15 août, No 9 : 25 août, No 10 : 3 septembre, No 11 : 5 octobre, No 12 : 12 octobre.)

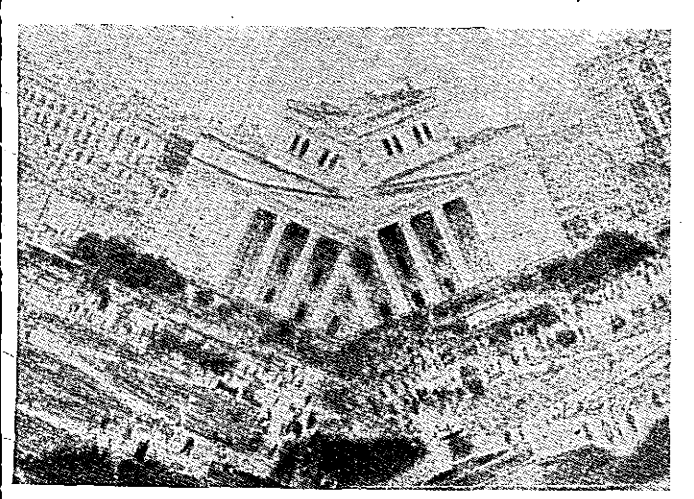
Magazine à périodicité irrégulière, portant le nom (ou placé sous les auspices) du grand quotidien soviétique la *Pravda* (La Vérité), fondé en 1912 par Lénine. Chaque numéro est composé, non d'actualités, mais de deux ou trois reportages sur des sujets divers.

Le no 9 (25 août 1922) contient par exemple trois parties : 1o congrès des prêtres orthodoxes à Moscou, 2o courses à l'hippodrome de Moscou, le 20 août, 3o le premier cinéma automobile ambulant de l'U.R.S.S.

Recherches de montage très originales dans les parties 2 et 3, avec large emploi de gros plans, de visages et de mécaniques en mouvement.

Fin 1922, a été constitué le *Conseil des Trois* (Soviet Tronkh) avec D.V., Svilova (sa femme et collaboratrice), Mikhail Kaufman, son frère, récemment démobilisé et devenu opérateur d'actualités, puis de documentaire. Il est, depuis le sixième numéro (au moins) de KINOPRAVDA (24 juillet 1922), l'opérateur principal de ce magazine.

L'Homme à la caméra.



Décembre : Le *Conseil des Trois* rédige un appel aux cinéastes soviétiques, publié l'année suivante dans la revue *Lef* sous le titre : *L'appel du commencement.*

28 *décembre* 1922 : Vertov termine la rédaction du manifeste théorique publié en juillet 1923 dans *Lef* sous le titre *Kinoki Perevorod (La révolution des Kinoks).*

1923 : 10 *janvier :* Sténogramme du Conseil des Trois.

20 *janvier :* Appel du *Conseil des Trois* aux cinéastes.

Janvier : no 13 KINO-PRAVDA (900 m. environ).

Numéro spécial en trois parties publié sous le titre :

OKTIABRISKAIA KINO-PRAVDA (*Ciné Vérité d'Octobre*), HIER AUJOURD'HUI DEMAIN.

Film entrepris fin 1922 pour le 5e anniversaire de la Révolution d'Octobre. Ce numéro comporte des séquences composées à dessein d'actualités prises à des époques et dans des endroits très différents, formant cependant un récit cohérent (cf. *Kinoki Perevorod*).

15 *mars :* Publication dans la *Pravda* de l'article de D.V. : *Notre point de vue,* sous le titre *Nouvelles tendances du cinéma.*

CINQ ANNEES DE LUTTE ET DE VICTOIRES (PIAT LET BORBY I POVEDY).

Prod. : V.F.K.O., 5 parties (1 500 m environ).

Film de montage sur l'U.R.S.S. de 1917 à 1922.

Mai : KINO-PRAVDA, No 14.

Co-production : KinoKomitet, Narkompros et Rev-Voi-Soviet (Soviet de la guerre révolutionnaire), 1 bobine.

6 *janvier :* Avec le Président Kalinine, Dziga Vertov part, comme documentariste et opérateur, à bord du train de propagande *Révolution d'octobre*, qui accomplit, pendant plusieurs *semaines, une tournée* de propagande sur les fronts du Sud-Ouest, où les armées rouges combattent les troupes blanches des généraux Denikine et Wrangel. Kalinine visite notamment Kazan, Toula, etc.

Vertov a emporté avec lui son long métrage *L'anniversaire de la révolution*, qu'il projette dans les gares et les cinémas des villes où s'arrête le train de propagande. En même temps, il filme ou fait filmer le voyage, les meetings, les discours de Kalinine. Il rapportera de cette tournée le documentaire :

LE STAROSTE DE TOUTES LES RUSSIES, KALININE (VSEROSSISKII STAROSTA KALININ).

Kalinine, Président de la République Socialiste Fédérale des Soviets de Russie (R.S.F.S.R.) est ici qualifié de *Staroste*, terme russe signifiant doyen, sage, chef d'un village, d'un pays ou d'une communauté.

L'EXHUMATION DES « RELIQUES » DE SERGE RADONEJSKI (BSKRYTIE MOCHTCHEI SERGUEIA RADONEJSKOGO).

Co-prod. : KinoKomitet-Narkompros, 2 bobines.

Film antireligieux, sur l'exhumation du cadavre d'un homme riche, qui s'était fait passer pour saint.

LE PROCES MIRONOV (PROTSESS MIRONOV), « étude » et « chronique judiciaire ».

Prod. : KinoKomitet.

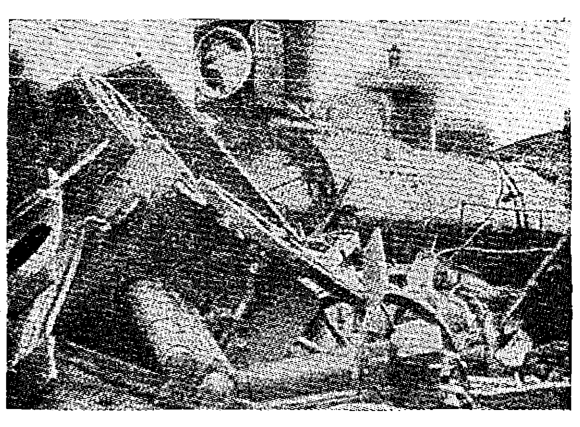
1921 : LE COMMANDANT DE LA XIIIe ARMEE KOJEVNIKOV.

Film composé par D.V. avec les documents filmés à Tsaritsyne en 1919. Nous ignorons si ce film, pour lequel Vertov établit une liste de montage, a été terminé et édité.

LE TRAIN DU COMITE CENTRAL (POEZD VTSIKA), dit aussi : *Le Voyage (Poutéchestvié)* et *Sur les fronts de la guerre civile.*

Co-production : V. Ts.I.K. (Comité Central) et KinoKomitet, 750 mètres.

Ce train, dit aussi *Train Lénine*, était une unité roulante d'agitation et de propagande, emportant une troupe de théâtre, un cinéma ambulant, des opérateurs, un petit laboratoire de tirage-montage, une bibliothèque, des orateurs politiques, une imprimerie, etc. Il voyagea à travers tout le pays du 22 avril 1919 au 2 novembre 1921. Le film raconte ses voyages, et utilise les films rapportés par ses opérateurs. Vertov avait participé à sa tournée de *janvier-février* 1920. A la même époque circulait sur la Volga le vapeur *Etoile Rouge* avec les mêmes mission et organisation.



En avant Soviet !

Vertov aurait monté en 1920 ou 1921 :

LE VAPEUR INSTRUCTEUR *ETOILE ROUGE* (INSTRUKTORII PARACHOD « KRASNAIA ZVEZDA »).

Prod. : WFKO (Comité phot. et cinématographique Pan-russe).

Scénario : LE CAUCASE SOVIÉTIQUE (projet non réalisé).

1922 : HISTOIRE DE LA GUERRE CIVILE (ISTORIA GRAJDANSKOI VOINY).

Co-production : GlavPolit Prosvet et Kultkino (cinéma culturel), 13 bobines (soit environ 3 900 mètres).

Film entrepris en 1921. Montage de documentaires et d'actualités sur la guerre civile (1918-1921).

LE PROCES EZEROV (PROTSESS EZEROV).

La Sixième partie du monde.



Contient une séquence où Lénine est acclamé par des foules filmées à des époques et dans des endroits très divers.

Juin : Publication de *Kinoki Perevorod* et d'autres manifestes de Dziga Vertov dans le n° 3 de *Lef*, organe du « Front gauche » de la littérature et des arts, fondé et dirigé par le poète Vladimir Maïakovski.

21 *juillet* : Premier numéro du

KINO-KALENDAR (*Ciné-Calendrier*), plus tard appelé GOSKINO-KALENDAR.

Prod. : V.F.K.O., 1 bobine.

50 numéros de ce magazine (bimensuel ?) seront publiés en 1923-1925 (dernier numéro en juin).

Novembre : KINO-PRAVDA, N° 15.

La première exposition pansoviétique (*Stroitsia, Blesoiouzaia Vstavka, Otkrytie Vystavki, Bsesoyouznaia Vstavka*), trois Ciné-esquisses.

Prod. : Goskino (Cinéma d'Etat), 5 bobines.

Le *Conseil des Trois* est devenu au printemps de 1923 le groupe des *Kinoki* (pluriel de Kinok), mot forgé en partant de Kino-Oko, variante de Kino-Glaz et signifiant comme lui *Ciné-œil*. On pourrait donc traduire Kinoks par Ciné-Yeux.

1924 : *Mars* : KINO-PRAVDA, N° 16 :

LA VERITE DU PRINTEMPS (VESSENNVAYA PRAVDA).

KINO-PRAVDA, N° 18.

(*Voyage du Ciné-œil sur l'itinéraire Mer Noire-Océan Arctique-Moscou.*)

KINO-PRAVDA, N° 19.

Numéro spécial consacré au *Proletkult* (organisation de *Culture prolétarienne*, à laquelle appartenaient alors, notamment, Eisenstein et ses amis).

KINO-PRAVDA, N° 20 :

CINE-VERITE DES PIONNIERS (PIONIERSKAIA KINO-PRAVDA).

AUJOURD'HUI (SEGODNIA). (*La carte politique de l'Europe en dessins animés.*)

Le premier film d'animation réalisé en Union soviétique, entrepris en 1922.

Prod. : Goskino, 195 mètres.

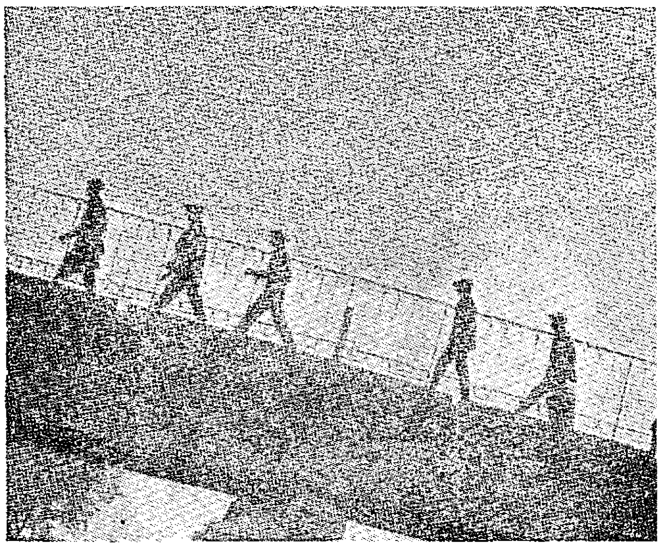
LES JOUETS SOVIETIQUES (SOVIETSKIE IGROUCHKI), film d'animation.

Prod. : Goskino, 1 bobine, 349 mètres.

LES GRIMACES DE PARIS ou LE ROUBLE OR (GRIMACI PARIGI ou TCHERVONETS), film d'animation.

Prod. : Goskino, 60 mètres.

Charge politique dirigée contre Poincaré.



Enthousiasme.

KINO GLAZ (CINÉ-ŒIL).

Première série du cycle : *La vie à l'improviste.*

Prod. : Goskino.

La liste de montage, conservée, contient 476 numéros.

La théorie de la *Vie à l'improviste* (prises de vues à l'insu des personnes photographiées) apparaît chez les Kinoks fin 1923 ou début 1924. Il se peut que cette théorie (et pratique) de la prise de vues ait d'abord été élaborée par Mikhail Kaufman, qui a pu la déduire de ses expériences comme opérateur, alors que Vertov était monteur, mais jamais (ou presque) opérateur.
En 1924, se poursuit la publication du GOSKINO KALENDAR (n° 14 à 38 ?).
Dans cette série s'inscrit :

1. LE CINE-CALENDRIER LENINISTE (LENINSKY KINO-KALENDAR), une bobine.

La Onzième Année.





Enthousiasme.

2. L'ANNEE SANS ILITCH (GOD BEZ ILITCH), deux parties (500 m environ).

Montage de documentaires et actualités sur Lénine.

Durant cette année 1924, travaillant sur les films où apparaissait Lénine, D. V. commence à travailler au scénario de *Trois chants sur Lénine* (seulement terminé et réalisé sept ans plus tard).

Le groupe des Kinoks comprend alors Vertov, Svilova, M. Kaufman, Bielakov, Kopaline, Alex Lemberg (opérateur), Léonovitch, P. Zotov, Koudinov, Kagarlitsky, Bouchkine et quelques autres.

Un essai a été tenté en 1923-1924 pour transformer les Kinoks en « organisation de masses » ayant ses clubs et ses correspondants dans toute l'U.R.S.S. Le seul club d'amateurs existant hors Moscou fut fondé par Kopaline dans son camp de pionniers. Mais quand celui-ci s'établit en 1925 à Moscou, pour y devenir documentariste après la *Lemnstraia Kino-Pravda*, ce groupe disparut. Il n'y en eut pas d'autres.

1925 : Publication des trois derniers numéros de la série KINO-PRAVDA :

N° 21 : CINE VERITE LENINISTE (LENNINSKAIA KINO-PRAVDA), « Ciné-poème sur Lénine », 3 bobines (900 m env.).

N° 22 : LENINE VIT DANS LE CŒUR DU PAYSAN (BCSERTSE KRESTIANINA LENIN GIV), 2 bobines (600 m.).

N° 23 : RADIO CINE VERITE (RADIO KINO-PRAVDA).

N°s 38 à 50 : GOSKINO KALENDAR.

D. Vertov cesse sa collaboration le 5 juin 1925.

Il a réalisé et monté cette année-là, pour ce Magazine, au moins deux numéros spéciaux :

23 *février* : LE SEPTIEME ANNIVERSAIRE DE L'ARMEE ROUGE.

1er *Mai* : numéro spécial du PREMIER MAI. Le 10 octobre, Dziga Vertov commence à écrire le scénario de *La Sixième Partie du Monde*, travail terminé fin décembre. Fin décembre, D.V. commence à travailler au scénario du film *Mos Soviet (Soviet municipal de Moscou)*, qui deviendra au cours de sa réalisation *Chagaï Soviet ! (En avant Soviet !)*

Projets non réalisés : *Lénine* (deviendra *Trois chants sur Lénine*), *La dixième année* (deviendra *La onzième année*), *La Terre (Zembia)* : paraît être dérivé de *Kino-Pravda n° 21*.

1926 : EN AVANT SOVIET ! (CHAGAI SOVIET !) « Symphonie du travail créateur ».

Prod. : Kultkino-Goskino, 7 bobines, 1 650 m.

« *Ciné-explorateur* » (Kino Razvedtchik) : Ivan Kopaline.

LA SIXIEME PARTIE DU MONDE (CHESTAIA TCHAST MIRA) « Ciné-poème lyrique ».

Prod. : Kultkino, 6 parties, 1767 m.

Film produit pour la publicité du Gostorg (Commerce d'Etat), et spécialement pour ses services d'exportation.

Articles divers écrits ou publiés en 1926 : *Le Ciné-Œil* (publié dans *Sovietsky Ecran*, n° 15, 1926).

Le front du Ciné-Œil.

La fabrique de faits (publié dans la *Pravda* du 25 juillet).

Contre les phrases gauchistes.

Un combat continu (publié dans *Kinogazette* du 30 octobre 1926).

Du Ciné-Œil à la Radio-Œil.

Projet du Ciné-Œil, comme cinéma géographique.

Durant l'année 1926, Dziga Vertov écrit le scénario de *Dix ans après octobre*, qui deviendra *La Onzième année*, et fait le plan de sa « Fabrique de faits », conçue comme ce que seront plus tard en U.R.S.S. les « Studios des actualités et du documentaire ».

D'autre part, en 1926, Mikhaïl Kaufman, devenu documentariste, réalise seul :

MOSCOU.

Ce documentaire (détruit pendant la guerre) a été réalisé suivant le principe de « la vie à l'improviste » et montre une grande ville pendant une journée, de l'aube au crépuscule. Principe de scénario (ou plutôt de plan de travail), qui sera ensuite repris en Allemagne par Ruttman pour *Berlin symphonie d'une grande ville* (1928) et par les deux frères, en collaboration, pour *L'homme à la caméra* (1929).

1927-1928 : LA ONZIEME ANNEE (ODINNADTSATY), ou *Le dixième anniversaire d'Octobre.*

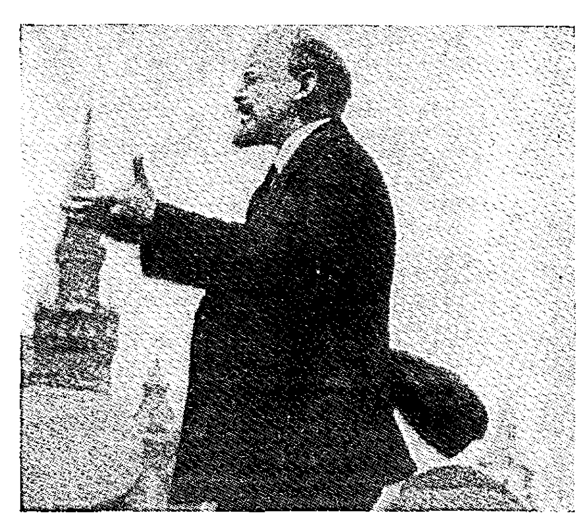
Prod. : V.U.F.K.U., 5 bobines, 1 600 m.

Vertov a rompu avec le *Goskino*, et travaille désormais comme son frère M. Kaufman avec le V.U.F.K.U. (*Comité Pan-Ukrainien du cinéma et de la photo*). Les motifs de sa rupture paraissent avoir été exposés dans une longue lettre du 3-15 janvier au camarade D. Chvedtchikov, directeur du Sovkino.

Son article *Au volant du Ciné-œil* de 1927 paraît être demeuré inédit. D. Vertov intervient, comme délégué, à une discussion du parti et des soviets sur le cinéma (27 décembre 1927). Il travaille au scénario de *La Onzième année* durant l'année 1927, mais ne paraît pas avoir conclu un accord pour sa réalisation avec le V.U.F.K.U. avant le début de 1928.

En 1927-28, il écrit (141 pages) le scénario de *L'Homme à la caméra* (scénario musical, plan d'orientation du tournage, devis de réalisation, feuillets de tournage, objectif du film). L'accord pour sa réalisation paraît avoir été conclu au printemps de 1929.

Les théories et les films du *Ciné-Œil* et de Vertov commencent à avoir une grande influence sur les cinéastes d'avant-garde en Allemagne (Ruttman, Richter), en France (Vigo, Carné, Jean Lods), en Belgique (Storck), en Hollande (Ivens, Ferno), aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne (Grierson, etc.). Ils déterminent en partie, dans ces divers pays, l'évolution de l'avant-garde (parfois abstraite) vers le documentaire social.



Trois chants sur Lénine.

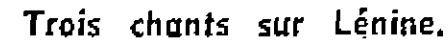
1929 : L'HOMME A LA CAMERA (TCHELOVIEK S KINOAPPARATOM).

(Littéralement : *L'homme à l'appareil de prises de vues* ou *à l'appareil cinématographique.*)

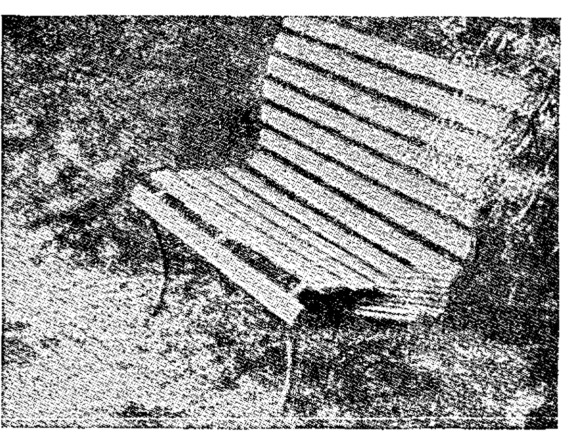
Prod. : V.U.F.K.U., 6 bobines, 1 889 m.

Film réalisé en 1928. Une journée de Moscou, de l'aube à la nuit. Il ne pouvait être question pour un tel film, en grande partie tourné suivant la formule « la vie à l'improviste », de travailler avec un scénario préparé à l'avance. Il s'agissait seulement d'un plan de travail très poussé, préparant le tournage. Vertov use largement dans ce film de divers truquages ou effets spéciaux (surimpressions, ralentis, accélérés, etc.).

Divers désaccords ont surgi entre les deux frères durant la réalisation de *L'Homme*



Trois chants sur Lénine.





La sixième partie du monde.

à la caméra. Ils cesseront désormais leur collaboration.

Depuis 1925 (environ), ils sont en correspondance avec leur plus jeune frère, Boris Kaufman, qui a suivi vers 1919-1920 ses parents en Pologne, et ils lui donnent des cours de cinéma par correspondance. Vers 1928, le jeune homme s'établit en France, où il devient l'ami de Vigo, Jean Lods, Moussinac, etc.

1930 : ENTHOUSIASME ou SYMPHONIE DU DONBASS (ENTOUZIAZM ou SYMPHONYA DONBASSA).

Prod. : Ukrain Film (anciennement V.U.F.K.U.), 7 bobines, 2 600 m.

Premier film sonore de Vertov (et l'un des premiers réalisés en U.R.S.S.).

Durant cette année, Vertov et Svilova voyagent en Europe occidentale, visitant *Berlin, Hambourg, Breslau, Hanovre, Genève, Bâle, Paris, Londres*, etc. Il présente dans ces villes *L'homme à la caméra*. Désormais illustre, le réalisateur est accueilli partout avec ferveur.

Articles :

5 janvier : *Réponses sur les questions du documentaire*.

25 avril 1930 : *Sur le documentaire* (revue Kino Front).

29 mai : *Le ciné-œil de mars*.

Berceuse.





Mikhail Kaufman réalise seul, cette année-là, *Au Printemps*, long métrage produit par le V.U.F.K.U. et qui est son meilleur film (détruit pendant la guerre).

En France, Boris Kaufman est l'opérateur de Jean Vigo pour *A propos de Nice*.

1931 : 7 février : article *Le point de vue* (à propos d'*Enthousiasme*).

Mars : article *Les premiers pas* (publié dans la *Kinogazette* n° 422, avril 1931).

10 avril : *La négation de la négation* (sur les actualités et le cinéma sonores).

18-22 *avril* : intervention à la première conférence de l'A.R.R.K. à Moscou sur le thème : « Reconstruction du cinéma soviétique et problèmes du film politique. »

4 mai : *Ciné-œil, Radio-œil et le soi-disant Documentarisme*. Article publié dans le n° 4 de la revue *Proletarskoe Kino* (*Cinéma Prolétarien*).

Enthousiasme *c'est le Radio-œil de Mars*, article publié dans le n° 20 de la revue *Kino i Gisn* (*Cinéma et vie*).

16 juin : *Critique des critiques* (publiée dans la revue *Kino*).

La cinématographie soviétique (article écrit pour la *Petite Encyclopédie soviétique*).

17 *novembre* : Charles Chaplin, après avoir vu *Enthousiasme* à Londres, fait parvenir un message plein d'admiration à Dziga Vertov.

1932-1933 : D. Vertov travaille sur le scénario de *Trois chants sur Lénine* et réunit la matière première d'archives pour ce film.

Début 1932 : Controverse avec le critique Nicolas Lebediev dans la revue *Proletarskoe Kino* (n° 5).

Dans la même revue (n° 3), à propos de *Enthousiasme* : *Charles Chaplin, les ouvriers de Hambourg et les décrets du Dr Virta*, et *Encore sur le soi-disant Documentarisme*.

24 mai 1932 : *Perspectives de travail de l'ARRK* (publié dans la revue *Kino*).

Pourquoi je ne participe pas aux discussions sur le soi-disant Documentarisme.

1934 : TROIS CHANTS SUR LENINE (TRI PIESNI O LENINE).

Prod. : Mejrapom, 1873 m.

Articles de Vertov sur ce film : illustré *Ogoniek* 1934, n° 17 ; quotidien *Isvestia*, 15 décembre 1934 ; revue *Iskoristvo Kino* 1957, n° 4 (article écrit en 1934) ; *Ciné Vérité*, publié par *Sovietskoe Kino* 1937, n°s 11-12 ; *Symphonie de pensée*, 26 août 1934 (inédit).

1935-1936 : D.V. travaille au scénario de *Berceuse*. Il écrit également en 1936 le scénario de *Chansons sur les jeunes filles*. Ce film qui devait être consacré aux diverses républiques de l'U.R.S.S. ne sera pas réalisé.

24 *avril :* discours sur Maïakovski, pour l'anniversaire du poète.

1937 : BERCEUSE (KOLYBELNAIA).
7 bobines, 1622 m.

SERGE ORDJONIKIDZE.

Film de montage, 7 bobines.

1938 : TROIS HEROINES (TRI GEROINI).
7 bobines.

Les femmes et la défense militaire.

1939-1940. — Projets de films, ou scénarios non réalisés :

Les Kolkhoziens du village Kandybina, Maman, Maman va dans le ciel, Galerie des femmes soviétiques, La jeune fille qui jouait du piano, Dans la ville natale, Hors programme, Contes sur les Grands (film pour enfants).

1941 : LA HAUTEUR N (VYSATA N).

SANG POUR SANG (KOV ZA KOV).

SUR LA LIGNE DE FEU (NA LINY OGNIA).

Trois ciné-reportages de guerre publiés dans le journal d'actualités *Socouz Kino journal*, 77, 87 et X.

Comme beaucoup d'autres cinéastes soviétiques, Dziga Vertov et Svilova ont été repliés en Asie centrale, à Alma Ata (Kazakstan), où des studios ont été aménagés au début de la guerre.
Ils y réalisent :

1942-1944 : TOI, AU FRONT ou SUR LE FRONT DU KAZAKSTAN (TEBE FRONT ou KAZAKSTAN FRONTU).

« Ciné-poème » en 6 parties.

1943 : L'ART SOVIETIQUE (SOVIETSKOE ISKOIESTVO).

Reportage sur une exposition.

1944 : DANS LA MONTAGNE A LA TAU (V GORAKH A LA TAU), 2 bobines.

Projets non réalisés : *Le grain* (les semences soviétiques dans la guerre nationale), *Le serment des millions* (ou *Le Serment des jeunes*), *Galerie de ciné-portraits, L'amour pour les hommes, La petite Anna, Moi aussi je suis docteur.*

1947 : LE SERMENT DE LA JEUNESSE (KHATVA MOLODYKH).

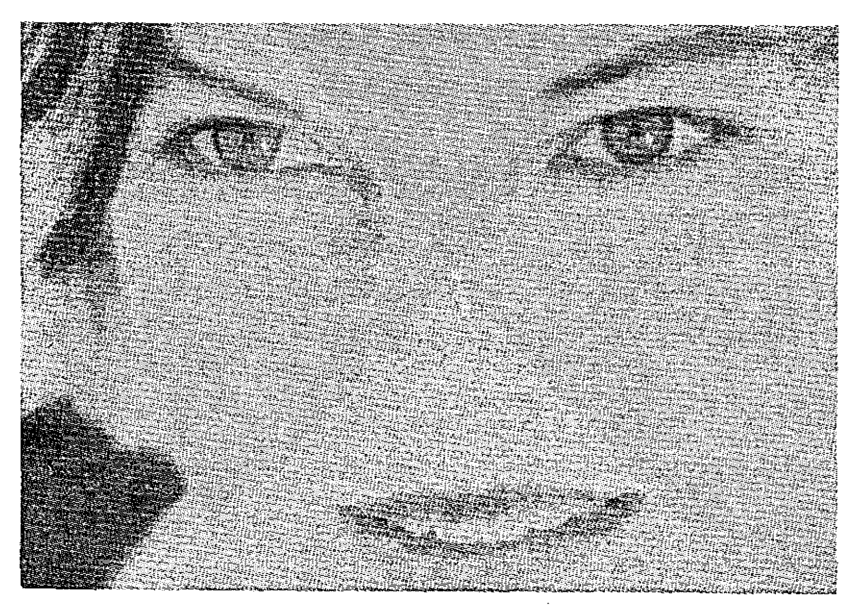
1947-1953 : Vertov travaille pour le journal d'actualités soviétiques *Novosti Dnia* (*Nouvelles du jour*) à qui il apporte des idées et sujets, parfois réalisés par lui.

Il rédige divers souvenirs et autobiographies restées alors inédites, tels que *Sur la voie créatrice* (1945-46), *Journal, Autobiographie* (1949), etc.

Il participe en mai 1946 à une discussion sur le cinéma documentaire.

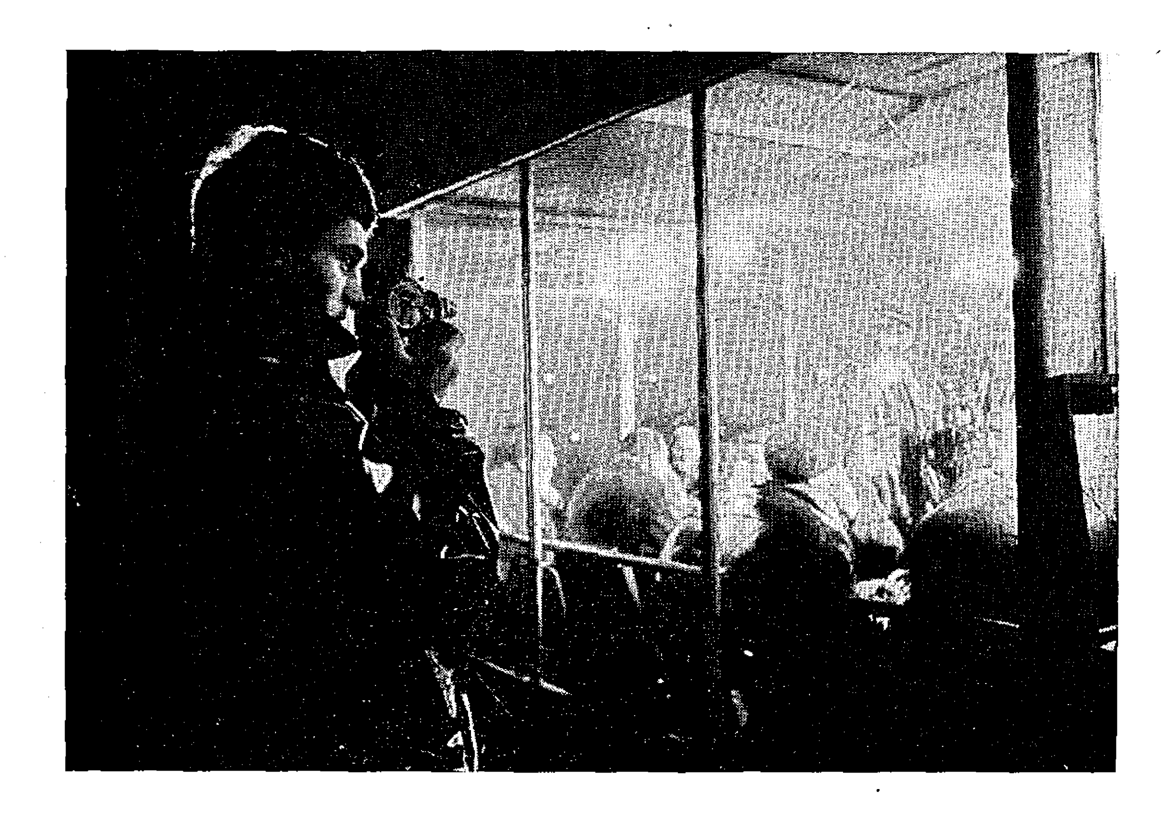
Fin 1953, il se sait atteint d'un cancer.

12 *février* 1954 : mort de Dziga Vertov à Moscou.



Berceuse.

CINQ A LA ZERO



Alain Resnais :

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR

Resnais parle peu. « Je ne suis pas un auteur de film », aime-t-il à *répéter*. Et sans doute appartient-il, malgré les apparences, à la race des poètes instinctifs. Il est à peine « sorti » de **Muriel** et, dit-il, « comme un escargot qui rentre dans sa coquille », trop proche de *l'œuvre pour* faire une déclaration de principes. Les exégèses viendront plus tard. Pour l'instant, il préfère parler de *ses collaborateurs*, auxquels il voudrait nous renvoyer.

De Cayrol : « A l'époque où j'ai fait **Nuit et Brouillard,** j'aurais voulu tourner « La *Noire* », *mais à cette* époque aucun producteur n'acceptait de le faire. Aujourd'hui, c'eût été possible, mais j'ai trouvé plus amusant de tourner un scénario original (je n'aime pas adapter de romans) dont l'action se passe de nos jours, très exactement du 28 octobre au 15 *novembre 1963...* »

De Henze : « J'ai été séduit par son côté musicien de théâtre, il est le meilleur dans ce domaine actuel*lement...* »

Il dit aussi : « J'espère que mon film se rattache un peu à un certain esprit du music-hall. » Et comme je *demande* des précisions, plus mystérieusement : « Si **Hiroshima** était du côté d'Edith Piaf, **Muriel** se rapprocherait, si j'ai réussi, de Jacques *Brel.* »

« J'ai cherché quelque chose qui soit proche de l'aquarelle, avec le côté coup de pinceau qu'on ne peut effacer ; il y a la tentative de ne pas faire de « glacis », et qu'il n'y ait pas de retouche possible au montage... »

Il y a aussi un certain parti pris sur la couleur, mais il ne veut rien en dire : « J'aimerais savoir ce que les gens en penseront... »

Jean-Luc Godard :

LE MÉPRIS

« Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de roman que l'on tourne souvent de beaux films.

« J'ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original. Il n'est pas besoin de chercher à le rendre différent, à l'adapter en vue de l'écran, il n'est besoin que de le filmer, tel quel : simplement filmer ce qui était écrit, à quelques détails près, car si le cinéma n'était pas d'abord du film, il n'existerait pas. Méliès est le plus grand, mais, sans Lumière, il serait resté dans l'obscurité totale.

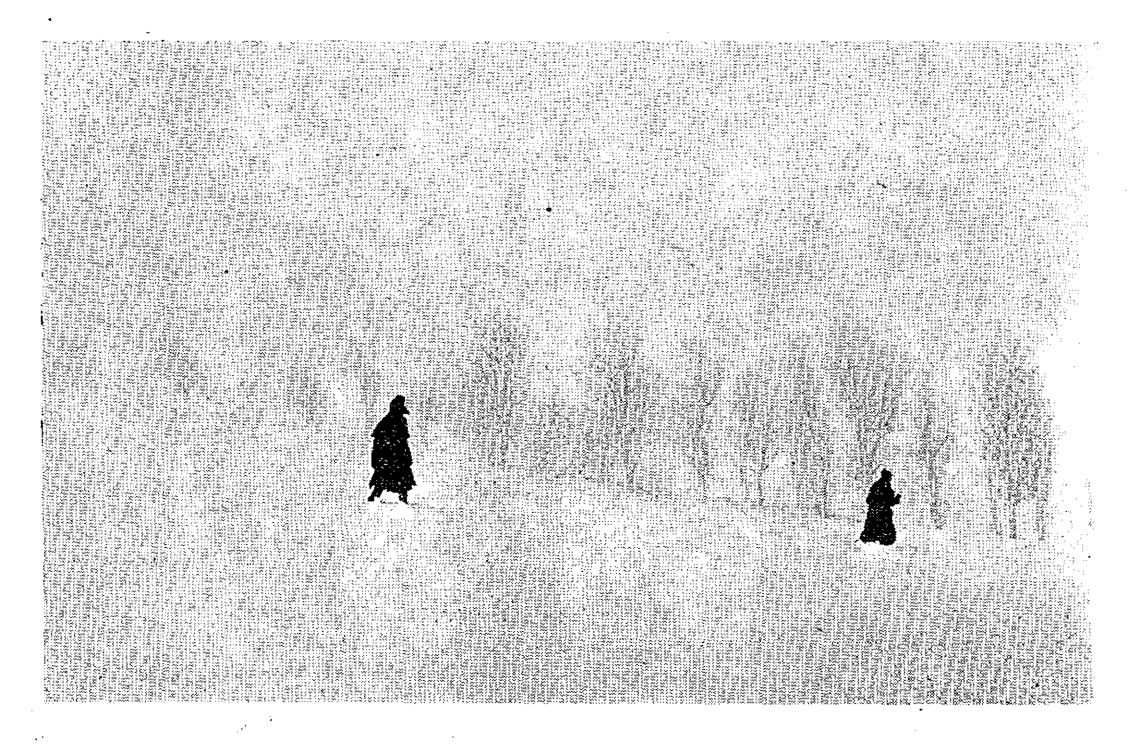
« Quelques détails, ai-je dit. Par exemple la transformation du héros qui, du livre à l'écran, passe de la fausse aventure à la vraie, de la veulerie antonionienne à la dignité laramiesque. Par exemple, aussi, la nationalité des personnages : Brigitte Bardot ne s'appelle plus Emilia mais Camille, et on verra qu'elle ne badine pas pour autant avec Musset. Chacun des personnages parle d'ailleurs sa propre langue, ce qui contribue à donner, ainsi que dans **The Quiet American**, la sensation sentimentale de gens perdus dans un paysage étranger. Ailleurs, écrivait Rimbaud ; quinze jours, ajoute, plusieurs tons en dessous, Minnelli ; deux seulement ici : un après-midi à Rome, une matinée à Capri. Rome, c'est le monde moderne, l'Occident. Capri, le monde antique, la nature avant la civilisation et ses névroses. Bref, **Le Mépris** aurait pu s'intituler « à la recherche d'Homère », mais que de temps perdu pour dénicher la prose de Proust sous celle de Moravia, et d'ailleurs là n'est pas le sujet.

« Le sujet du **Mépris**, ce sont des gens qui se regardent et se jugent, puis sont à leur tour regardés et jugés par le cinéma, lequel est représenté par Fritz Lang jouant son propre rôle ; en somme la conscience du film, son honnêteté. (J'ai tourné les plans de **L'Odyssée** qu'il a tourné dans **Le Mépris**, mais puisque je joue le rôle de son assistant, Lang dira que ce sont des plans tournés par sa deuxième équipe.)

« Quand j'y réfléchis bien, outre l'histoire psychologique d'une femme qui méprise son mari, **Le Mépris** m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité, qui abordent un jour, à l'image des héros de Verne et de Stevenson, sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l'absence de mystère, c'est-à-dire la vérité. Alors que l'odyssée d'Ulysse était un phénomène physique, j'ai tourné une odyssée morale : le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère remplaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons.

« Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, **Le Mépris** prouve en 149 plans que dans le cinéma, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre — et à filmer. »





François Leterrier :

UN ROI SANS DIVERTISSEMENT

« **Un roi sans divertissement** est l'adaptation d'un roman de Jean Giono. C'est Jean Giono lui-même qui l'a écrite. J'ai travaillé très peu avec *lui et absolument pas sur le fond,* seulement sur des détails de la construction. Je me suis efforcé d'être fidèle au scénario, d'être un interprète fidèle.

« Je crois que c'est un modèle d'adaptation, c'est-à-dire, en fait, une histoire originale, qu'il ne faut en aucun cas comparer avec le roman qui l'a inspirée. Le drame intérieur y est transposé dans un rapport d'images et de couleurs. C'est ce qui m'a tout de suite accroché dans le sujet (je n'avais pas lu le roman). Pour une fois, il s'agit d'un film en couleurs, et non d'un film colorié. Je veux dire qu'il était absolument impossible de raconter cette histoire autrement que sur de la pellicule en couleurs. Vous verrez pourquoi.

« Ensuite, c'est un film de nature, une histoire où la relation des hommes avec leur propre solitude passe par la nature. *Je ne suis pas un mystique de la nature, mais les villes m'ennuient et la vie de Paris ne me paraît pas valoir un centimètre de pellicule.* J'aime la campagne, la poésie de la campagne, j'aime le tournage à la campagne, avec ses difficultés, et là nous en avons eu d'énormes. Cela avait un côté expédition polaire très *plaisant et très* payant, comme on dit. La nature comme miroir des gens, c'est ce que j'ai déjà essayé de présenter dans **Les Mauvais Coups.** Un paysage d'automne, bien brumeux, en dit plus long sur un couple qu'une scène de rupture ; *un arbre mort, c'est parfois* beaucoup plus expressif qu'un acteur. **Un Roi** va beaucoup plus loin dans ce sens que **Les Mauvais Coups.** Cela peut paraître curieux de rapprocher ces deux films, ou Giono de Vaillant, mais il y a un lien. *Comme entre l'automne et l'hiver.* Maintenant, j'aimerais tourner un film de plein été, avec des ombres à couper au couteau, et une histoire paroxystique.

« Le thème du **Roi,** c'est le divertissement, *sous sa forme la plus ancienne, le sang. Faire couler et voir couler le sang, c'est encore la distraction la plus répandue : la chasse, la guerre, la corrida, et le moindre accident, dans une rue de Paris, avec un peu de sang sur le pavé, suscite un gros attroupement. Qu'est-ce que font les gens ? Ils regardent et ils* *se taisent. Ceci transposé* dans la neige, dont la blancheur pure donne envie de couleur à tout prix, et qui conserve au sang sa fraîcheur et sa beauté.

« C'est un film d'époque puisqu'il se passe en 1843. Mais il n'a pas été question de reconstituer quoi que ce soit. Les costumes sont plutôt fantaisistes, ils servent seulement à l'action. *Il fallait ce recul dans le* temps. Ce ne sont pas les sujets en apparence les plus actuels qui le sont le plus. Si quelqu'un fait remarquer que ce gendarme qui attrape la maladie de tuer est bien jeune pour être capitaine, on pourra toujours répondre qu'il a *gagné ses* galons en Algérie, ce qui est la vérité historique, en 1843. Mais il faut n'y voir aucune allusion. »

Louis Malle :

LE FEU FOLLET

« Je trouve que ce livre est le meilleur de Drieu. Beaucoup de gens pensaient que c'était infilmable ; or, l'adaptation que j'en ai tirée avec Philippe Colin est extrêmement fidèle, mis à part l'époque, et le fait que le personnage ne se drogue pas (il y a dans la drogue un côté un peu « pittoresque » que je voulais éviter), mais boive. Le seul problème du film, c'était celui de l'interprétation, puisqu'il fallait quelqu'un qui puisse correspondre au modèle choisi par Drieu : vous savez que c'était Jacques Rigaud.

« Les rapports de Drieu avec Rigaud étaient complexes (j'espère que ce seront un peu les rapports des spectateurs avec le film). Il avait même écrit une nouvelle, « La Valise vide », assez méchante, à la suite de laquelle ils s'étaient brouillés, et qui était une sorte de démystification de ce que le personnage avait tout de même d'un peu truqué. En fait, Drieu était très agacé par les dons que Rigaud n'exploitait pas ; mais lorsqu'il a appris son suicide, il a été saisi d'un énorme remords : d'où « Le Feu follet ».

« J'ai repris l'idée de l'auto-condamnation de Rigaud. » (Rappelons qu'au cours d'une conférence sur le suicide, Rigaud avait voulu mettre fin à ses jours ; on l'en dissuada, mais il remit son acte à dix ans plus tard, heure pour heure. Le jour venu, il se tua.) « On voit une date écrite au marqueur sur une glace, et j'espère qu'on sentira l'échéance qui pèse sur le personnage. Dès le premier tiers du film, qui se passe en 36 heures, il faut que l'on sache qu'il se tuera. Il va voir ses amis pour leur dire au revoir. L'idéal serait que les gens sachent qu'il va se tuer, mais qu'ils aient en même temps envie qu'il vive. En fait, s'il ne se tuait pas, il serait très agaçant. Ronet a poussé très loin ce côté du personnage prisonnier de son enfance, et qui ne parvient pas à devenir adulte ; il est en train de devenir un vieux jeune homme, son numéro est fini, cela se traduit dans sa démarche, dans le fait de chercher des mères chez les femmes, etc.

« Le film est risqué dans la mesure où il s'agit d'un anti-héros qui se justifie par sa mort. J'aurais pu mettre en exergue la phrase : « Le suicide est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en commettre d'autres. » C'est la première fois que le personnage agit, c'est un geste de théâtre. J'ai fait un film anti-décoratif ; au fur et à mesure du tournage, je me suis limité aux plans fixes, aux gens qui parlent. Il y a un sujet et un texte tellement forts que la moindre arabesque deviendrait une incongruité. Je coupe au montage tout ce qui est un peu « joli ». Tout viendra sur l'écran comme un grand flash-back, c'est un film entièrement à l'imparfait, très sec. S'il ne s'agissait d'un truc, on aurait presque pu commencer par le suicide.

« J'ai fait porter mon effort essentiellement sur la direction d'acteurs, c'est ma seule intervention de metteur en scène entre le livre et le film. »



Jacques Baratier :

DRAGÉES AU POIVRE

« Ce *film ne raconte pas* une histoire, c'est en quoi il se distingue de la plupart des autres. Il est au cinéma ce que le music-hall est au *théâtre*, *il n'a pas d'autre but que d'amuser et de distraire* par des « scènes de la vie actuelle », dans lesquelles le vrai se mélange avec la fantaisie (et l'artifice) de la vie de *Paris*.

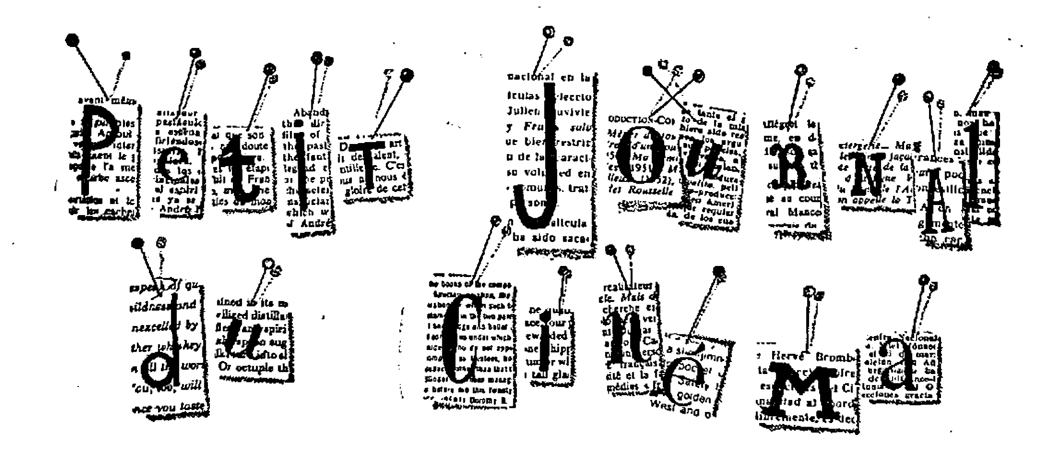
« De même que le chorégraphe, sur la scène *du Châtelet*, *nous* promène d'un pays à l'autre pour nous en montrer le folklore, ici quelques très jeunes gens, épris de cinéma-vérité, parcourent Paris la caméra à la main. Ils *représentent* ingénuement la « dernière-nouvelle-vague », et les personnages qu'ils traquent s'appellent Jean-Paul Belmondo, Monica Vitti, Anna *Karina*, *Simone* Signoret, Jean Richard, François Périer, Francis Blanche, Sophie Daumier, Jacques Dufilho, Guy Bedos, Roger *Vadim*, *etc.*, *etc.*

« J'ai tourné ce film avec la même *insouciance*, *la même* joie que mes courts métrages, notamment **Paris la nuit** ; le cinéma est plus libre dès *qu'on n'est pas* tenu par un sujet et par un écrivain. Il y a des scènes *traitées en* ballet, et cinq chansons très belles de Bassiak et Swingle. Le lien avec **La Poupée**, on peut le chercher dans l'irréalisme, quoique *j'aie tourné en décors* naturels, en noir et blanc, et en improvisant beaucoup...

« Le ton général est optimiste, joyeux, *léger*, et les allusions au cinéma appartiennent plus à l'espièglerie qu'à la satire. On y verra une « mise en boîte » plutôt qu'une « mise en bière », et le film constitue, *je crois*, une sorte de revue de fin d'année du cinéma ; nous avons traité cette question avec insouciance et confiance. On ne *rit bien que des* choses que l'on aime bien. »



(Propos recueillis par JEAN-ANDRÉ FIESCHI.)



LA FRANCE REELLE

L'envoi des *Abysses* au Festival de Cannes pour « représenter » la France avait provoqué les remous que l'on sait, dont la violente et bien caractéristique prise de position de M. Francis Cosne, puis la démission collective des producteurs de la commission de sélection (sans que l'on sache très bien lesquels démissionnaient pour approuver leur président Cosne, et lesquels le faisaient contre un président qui avait désavoué leur choix). Sur le plan parlementaire, M. Bertrand Flornoy, député U.N.R. de Seine-et-Marne et sans doute scandalisé par le film de Papatakis, s'était, dans une « question écrite », étonné à son tour de ce choix. M. André Malraux, ministre d'Etat, chargé des Affaires culturelles (et du cinéma), lui fait une réponse... ambiguë.

« *Les films choisis pour prendre part aux différents festivals internationaux* (dit-il) *n'expriment ni ne symbolisent la France... Parmi les nombreux films français primés depuis cinq ans dans les festivals internationaux, lequel peut être considéré comme véritablement représentatif des profondes aspirations intellectuelles et morales de notre pays ? Un film français retenu par la commission ne représente pas plus la France qu'un metteur en scène n'est ambassadeur.* »

Nous voilà donc fixés : l'expression « films qui représentent la France » (c'est la formulation exacte des arrêtés du 15 février 60 et du 1er décembre 61) ne signifie nullement... qu'ils représentent la France. Laquelle, grande néo-monarchie à l'heure gaulliste, ne saurait en aucun cas se reconnaître dans *L'Année dernière à Marienbad, Vivre sa vie* ou même cette malsaine *Thérèse* adaptée pourtant d'une œuvre d'un grand ami du général. Quant aux réalisateurs, ils se sont imaginés trop vite qu'on pouvait obtenir le bicorne d'ambassadeur sans passer par les grandes écoles. Seul bicorne possible, celui de l'Académie, mais les places sont chères.

Du coup, MM. Cosne et Flornoy peuvent aller se rhabiller. Leur vertueuse indignation était sans objet : à Cannes, *Les Abysses* ne représentaient rien du tout. Simple hasard de la programmation.

M. Malraux continue : « *L'article premier du règlement du Festival de Cannes précise que celui-ci a pour objet de favoriser la connaissance des œuvres de qualité. Ce règlement offre beaucoup de similitude avec celui qui régit d'autres prix artistiques, comme le prix Louis Delluc par exemple.* » Là, notre ministre amorce le tournant. Après avoir rassuré les épiciers de luxe style Cosne et les parlementaires bien-pensants style Flornoy (ne vous inquiétez pas, ces horreurs ne représentent ni le cinéma de M. Poiret, ni les aspirations immortelles de la France de Joffre et de la Pucelle), il tient pourtant à préciser qu'il s'agit quelque part de la qualité des œuvres d'art, sans se soucier de leur commercialité ou du conformisme de leur message.

Enfin le K.O. : « *Il est évident que, dans ces différents cas, il n'existe aujourd'hui aucun critère de la qualité artistique dans aucun domaine de l'art.* » Façon gentille de dire : de toute façon vous ne pouvez pas comprendre. Lui, André Malraux, il sait... il sait que — indifféremment des écoles — Klee ou Balthus, c'est l'art moderne, et que ceux qui ont eu les commandes, ce n'est pas l'art moderne. Mais comme cela est difficile à dire, admirons l'habileté de sa dialectique. — J. D.-V.

LES BONNES FAMILLES

Les Jeunes Filles de bonne famille, film réalisé par Pierre Montazel sur un scénario de Mario Brun et Richard Balducci, a été produit par Gilbert Bokanowski (*Les Amours célèbres, Le Crime ne paie pas*). Il devait être

exploité aux Etats-Unis, sous le titre de *French Scandal*, par Joe Levine, l'Américain à la mode, qui s'engagea à verser 180 000 dollars, soit un tiers pendant le tournage et le reste à la livraison de la copie standard. Le film, terminé, a fait l'objet pendant quelques semaines d'une interdiction totale par la censure, puis devint, moyennant coupures, interdit aux seuls moins de dix-huit ans. Enfin, tout récemment, Joe Levine, à la vue du film, décida de le refuser : non seulement il ne versera pas le solde convenu de 120 000 dollars, mais encore exige-t-il le remboursement de son tiers provisionnel. Motif du refus : Bokanowski s'était engagé, par contrat, à fournir un film de « first class quality » et, selon Joe Levine, les dites *Jeunes Filles* (qui viennent de faire leur sortie sous un nouveau titre : *Les Saintes Nitouches*) ne répondent pas à cette définition.

MURIEL

Alfred Hitchcock a été très heureux de savoir qu'il faisait une silhouette dans *L'Année dernière à Marienbad* (sous forme d'une photo grandeur nature sur contreplaqué, placée devant un ascenseur de l'hôtel). En apprenant que le nouveau film de Resnais s'intitule *Muriel*, Hitch a demandé que l'on raconte à Resnais la véritable histoire de Muriel :

« Deux types marchent dans la rue, et là, dans le caniveau, ils aperçoivent un bras. « *Mais c'est Muriel !* », s'écrie le premier, alors que l'autre hausse les épaules en disant: « *Qu'en sais-tu ?* » Un peu plus loin, ils tombent sur une jambe et le premier reconnaît de nouveau Muriel, alors que le deuxième reste sceptique. Une deuxième jambe, à quelques mètres de là, ne le convainc pas davantage. Ils tournent le coin, et là, près du caniveau, il y a une tête. « *Là, qu'est-ce que je t'avais dit* », s'écrie le premier, « *tu vois bien que c'est Muriel !* ». Le deuxième, se rendant à l'évidence, court, ramasse la tête, la serre dans ses bras et s'écrie : « *Mais qu'est-ce qu'il y a, Muriel ? Y'a quelque chose qui ne va pas ?* »

Echange de bons procédés : la présence hitchcockienne est beaucoup plus importante dans *Muriel* : non seulement par son effigie (agrémenté d'un gag du même esprit) et par de multiples allusions et références, mais aussi, peut-on ajouter, par une influence « en profondeur » et à multiples niveaux qui font de *Muriel* (entre autres choses passionnantes) un des plus justes hommages rendus au « maître du suspense ». — F.T.

LE PUITS ET LE PENDULE

Félicitons, une fois n'est pas coutume, la Télévision pour avoir pris l'initiative de confier quelques-une de ses émissions « de qualité » à des cinéastes venus du cinéma. Elle permet aujourd'hui à Alexandre Astruc de réaliser un de ses très vieux projets.

Ce qui frappe et terrifie, avant tout, dans ce décor établi selon les mesures mêmes d'Edgar Poe, c'est l'exactitude de chaque détail : les murs de plomb, les écuelles, les sangles, les rats, tout est vrai, sans parler du pendule (il siffle et coupe : l'entaille accidentelle dans la poitrine de Maurice Ronet en fait preuve).

« C'est exactement l'impression que j'ai voulu donner », déclare Astruc. « Le fantastique suppose le réalisme au départ. De toute façon, la nouvelle de Poe est d'une telle logique dans l'abstrait que la seule façon de ne pas la trahir est un rigoureux réalisme dans le concret. Le lyrisme ne peut être atteint qu'en s'élevant peu à peu, à partir de détails vrais, les plus humbles et les plus bas soient-ils. Il prend sa source dans la vérité de la matière et de la situation physique. »

C'est en effet autour d'une situation, et de l'émotion du personnage, que s'organise, dans chaque plan que nous avons vu tourner, l'harmonie des mouvements combinés de l'homme, du pendule et de la caméra. La fausse note ne pardonne pas. Il n'est pas étonnant dès lors qu'Astruc, pris d'une passion absolue pour son film, arrêtant sa respiration à chaque prise, fasse régner la terreur sur son plateau. — B. S.

GUIDE DU SPECTATEUR

En remontant les Champs-Elysées, voici notre cotation (juillet 63) des salles d'exclusivité, du seul point de vue de la qualité de la projection (et avec beaucoup d'indulgence) :

Paris	****
Marignan	***
Colisée	***
Avenue	●
Ambassade	***
Marbeuf	***
Monte-Carlo	**
Raimu	**
Elysées-Ciné	**
Ermitage	●
Triomphe	**
Biarritz	**
Mercury	***
Normandie	***
Lord-Byron	**
Balzac	**
Studio-Publicis	**
George V	****
Studio Etoile	*
Napoléon	*

Compte tenu du prix des places pratiqué dans ces salles, la cote ** ne saurait être considérée comme satisfaisante, sans parler des cotations inférieures.

Le mois prochain, notre petite revue des salles « Art et essai ». — C.S.T. des C. du C.



La Jetée, de Chris Marker.

LA JETEE

Une observation, célèbre pour certains, de Platner, dit : « L'aveugle-né, c'est le temps qui fait pour lui fonction d'espace. » *La Jetée* de Chris Marker est un film d'aveugle puisque les personnages y sont privés d'espace et que tout s'y joue grâce au temps, pour le héros à la fois et pour le spectateur. Tous les plans du film (ou à peu près) sont des photos filmées en plans fixes. Le plan fixe et la façon d'être fixe à l'intérieur de ce plan (or, chez Marker, c'est la fixité intégrale) sont une reconquête du cinéma moderne : on ne sait pas encore où cela conduit, il s'agit plutôt d'expériences. Et précisément, le photo-roman de Marker passe pour un film expérimental. Il offre en effet tout le classicisme des vraies expériences. (Rien de commun donc avec les vaillants balbutiements qu'on nous propose ces temps-ci sous la même étiquette). *La Jetée,* c'est aussi, dit-on, de la science-fiction. Mais le film se rattache à notre présent, non seulement par son apparition, aussi par son projet. Marker raconte l'aventure d'un homme qui, « après la troisième guerre mondiale », tente de communiquer par le temps, et cette communication s'établit grâce à un souvenir (l'image d'une jeune fille sur la jetée d'Orly). Retrouvant cette image dans son passé, il se crée une mémoire, se l'invente au sens où l'on parle de « l'invention de la Croix » : c'est pour découvrir que cette image était celle de sa mort. On voit comment le film pose au départ les problèmes contemporains, mais en parlant de notre époque comme d'un souvenir. Marker décrit la difficulté de communiquer, les relations espace-temps-mouvement, la Rencontre, le néant, questions dont l'urgence nous touche, comme s'il s'agissait de démarches déjà accomplies, et permettant au futur de s'installer. Il faudrait peut-être parler plutôt d'une critique de la science-fiction, puisqu'il est question de l'époque contemporaine traitée en flash-back dans une œuvre qui semble se situer dans le futur, et qui va même jusqu'à situer le futur de ce futur.

Encore n'est-ce là que l'intérêt, disons théorique, de *La Jetée.* Finalement, les œuvres comptent si elles sont belles ; il suffit de s'entendre sur cette beauté. Ce qui est beau, ici, c'est qu'on a affaire à un film sentimental fait par un intellectuel : les sentiments sont présents au second degré. Anticipation ou pas, c'est un film d'amour sur le souvenir et un film de souvenirs sur l'amour. La part du souvenir, c'est la photographie, ces fragments fixes qui ont survécu (Cortazar, à qui on pense quand on voit *La Jetée,* écrivait : « Une façon, entre mille, de combattre le néant, c'est

de prendre des photos. ») La part de l'amour, c'est la beauté d'un visage et de ses instants, une attention telle offerte à ce visage qu'il bouge soudain : les yeux, les lèvres remuent. Et si les animaux d'un muséum d'histoire naturelle paraissent revivre, les pigeons sur une place semblent empaillés. La mort et la vie sont là, comme par mégarde. La très émouvante beauté des rencontres de l'homme et de la femme, à l'intersection de la mémoire et de la rêverie, est au cœur du film. Et j'aime que cette beauté soit surveillée par un inquiétant savant. — F. W.

BRONTE - BUNUEL

Avec *Abismos de Pasion*, Bunuel a presque réalisé une parodie des feuilletons larmoyants du cinéma mexicain courant ; fait qui passa inaperçu du public latino-américain : le film fut exploité normalement en 1953, dans vingt pays de langue espagnole, comme un film *sentimental* de plus, alors que c'est en réalité un essai unique d'interprétation mi-humoristique, mi-sérieuse d'œuvre littéraire célèbre.

Le paradoxe bunuelien trouve ici sa plus curieuse expression ; c'est par leur « côté opposé » que l'on arrive aux choses : les jours obscurs et tourmentés décrits par Emily Brontë se métamorphosent en jours inondés de soleil triomphant. Le nouveau titre lui-même suggère cette recherche des contraires : nous passons des *Hauteurs* aux *Abîmes* (de la passion). On dit aussi que Bunuel se serait appliqué à choisir comme acteurs ceux qui s'opposaient le plus aux personnages du roman, ce que l'on appelle à Hollywood « miscasting » : donner à un acteur un rôle qui ne lui convient pas ; mais le miscasting était ici conscient et organisé. (En fait, cette distribution était destinée à une comédie à laquelle Bunuel à quinze jours du tournage, réussit à substituer son adaptation de Brontë, mais en conservant les comédiens déjà engagés.)

Bunuel a fréquemment utilisé dans ses films, et celui-ci ne fait pas exception, quelques-uns des plus mauvais acteurs du cinéma de langue espagnole ; mais défiant en cela toutes règles, il n'a ainsi jamais compromis son œuvre, car ses personnages sont au-dessus de ses acteurs et non, comme d'habitude, à l'inverse.

Il est curieux dans ce film, pour une oreille espagnole, de constater la diversité des accents dans une même famille : Irasema *Dilian-Catalina* parle avec un fort accent slave, alors que Mistral-Alejandro (grandi dans la même maison) lui répond dans le plus pur espagnol de Madrid, et qu'Alonso les interrompt avec les inflexions propres aux Mexicains. Expliquer un tel phénomène, ainsi que les maladresses de la direction d'acteurs, par la surdité de Bunuel (comme certains l'ont fait), paraît insuffisant. Bunuel ne recherche pas la perfection, l'académisme étant l'ennemi de l'art; en se soumettant au système de production du cinéma mexicain, en acceptant de réaliser ses films en deux ou trois semaines et pour un faible devis, en se contentant de décors de carton et d'éclairages vulgaires, il agissait en pleine connaissance de cause, confiant avant tout dans la netteté de sa position personnelle face au monde.

De même a-t-il transposé la topographie originale du roman, inventant un Mexique qui n'a aucune existence réelle, un Mexique de pure imagination : pas un cactus, pas un indien dans le paysage; mais de tels personnages, de telles situations sont effectivement absurdes dans ce pays, et plus encore au XXe siècle.

Il ne faut enfin pas oublier que l'adaptation des *Hauts de Hurlevent* fut le plus cher projet de Bunuel dans sa jeunesse; quand le hasard lui offrit, longtemps plus tard, de le réaliser (et alors que le thème, comme il le confessa, ne l'intéressait plus guère), deux tendances combattirent en lui : la révérence pour l'œuvre (ou la juvénilité), et l'humour (ou la maturité). Ainsi va le film d'une scène à l'autre, du dramatique au ridicule, pour terminer dans le dramatique; et le public ne sait plus que penser : cela est-il sérieux, ou Bunuel se moque-t-il de lui ? Tel est le jeu de ce film, qui est grave et moqueur à la fois : le romantisme y est vu sous les deux angles de l'éternel et de l'historique; mais cette ambivalence, en fin de compte, rejoint plus sûrement le monde des Brontë que les moyens plus orthodoxes d'un Wyler. — N. A.

FESTIVALS

SAN SEBASTIAN

Comme disait Moullet en son « Martyre... » : Je suis critique de films, non critique de festivals. Ce qui m'épargnera toute entrée en matière, ainsi que les réflexions sur l'aberration des sélections nationales (la française, en particulier), l'arbitraire des décisions du jury, etc.

Una storia milanese, d'Eriprando Visconti (hors compétition), exploite sans originalité particulière la simplicité narrative et le dépouillement de tout un courant actuel du cinéma italien. Les réminiscences néo-réalistes s'y marient à l'influence d'Antonioni, dont les gribouillis de ses disciples font mieux mesurer, de jour en jour, le génie. Notons la présence, dans ce film du neveu, de l'acteur gattopardien Romolo

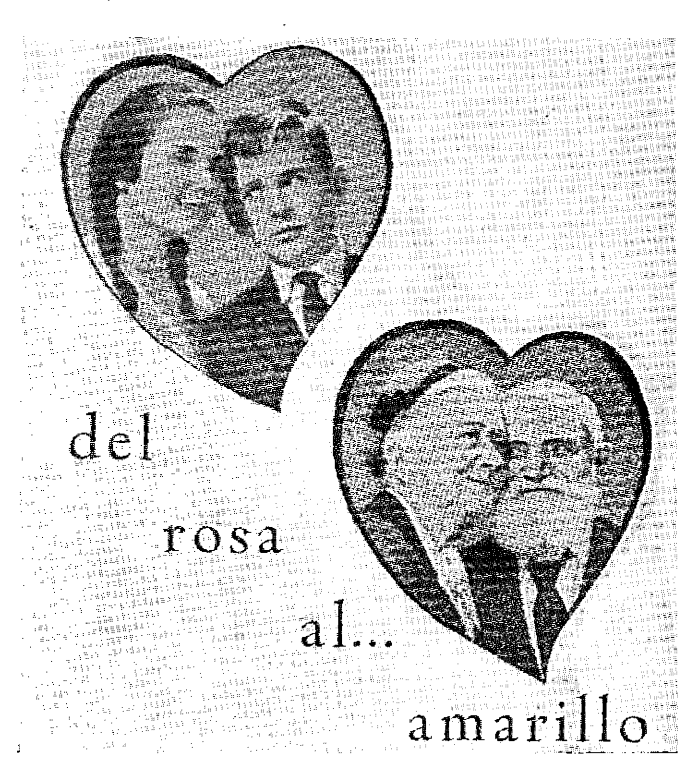
Valli, ainsi que celle, dans un second rôle, d'Ermanno Olmi. Une musique sirupeuse et bâtarde de John Lewis n'apporte pas de compensation auditive au cinéphile jazzfan.

La production britannique poursuit avec une touchante application la recherche de sujets dont la gravité puisse compenser sa lamentable réputation de mièvrerie ou de grandiloquence. *The L-Shaped Room*, de Bryan Forbes, malgré l'honnêteté des intentions, n'échappe pas à la malédiction d'un cinéma perpétuellement avorté. On y voit une jeune Française, enceinte de surcroît, se heurter à la crise du logement et à la difficulté de vivre dans un pays étranger, indifférent ou hostile. Son idylle avec un écrivain raté échouera du jour où celui-ci la saura mère, et il ne restera plus à notre héroïne qu'à rentrer en France, abandonnant cette chambre en forme de L qui donne au film sa seule note insolite, son titre. Leslie Caron, par ailleurs adorable, nuit à la véridicité du propos en faisant dévier, grâce à son minois et ses toilettes impeccables, la critique sociale vers le conte de fées.

Devant le succès de *La Rivière du Hibou*, Robert Enrico a persévéré dans l'adaptation biercienne. Deux autres nouvelles de « Morts violentes » ont fait l'affaire, lui permettant de composer sa petite trilogie sur la guerre de Sécession. (La ressortie de *The Red Badge of Courage* nuira peut-être à *Au Cœur de la Vie*). Il faut mettre à l'actif du film le sérieux de la reconstitution et l'effort de précision portant sur les costumes, le choix des extérieurs, le respect du langage original. Mais le manque de sensibilité véritable, l'abus et la gratuité des effets de caméra, l'outrance désuète de la photographie en font un film-type à l'usage des gens qui n'aiment pas le cinéma, un de ceux où la mise en scène, inséparable des « trucs » de mise en scène et totalement incapable de la moindre simplicité, représente le modèle parfait de l'exercice scolaire, qui prend l'épate pour de la virtuosité.

Le redoutable cinéma argentin était officiellement représenté par *Los Inconstantes* de Rodolfo Kuhn, déjà père des *Jeunes Vieux*. On ne saurait mieux définir que par ce titre les auteurs de ce pays, ceux du moins que nous connaissons. A quoi bon déplorer à nouveau l'intellectualisme sans chair, les influences non assimilées, la vanité des thèmes qui se voudraient provocants ? Rien ne sert d'accabler un cinéma à ce point paralytique, et qui a un mal aussi évident à trouver son expression originale. Et dire que *Los Inconstantes* valent tout de même mieux que les incroyables *Solitaires* de Manuel Antin, vus à Cannes, ne nous entraîne pas loin dans l'éloge...

L'Espagne nous réservait une agréable surprise, avec *Del rosa al amarillo* (*Du rose au jaune*), du jeune metteur en scène et dessinateur Manuel Summers, qui semble jouir là-bas d'une grande popularité. Son film est composé de deux sketches d'inégale durée (une heure et une demi-heure). Le premier, proche de celui de Truffaut dans *L'Amour à vingt ans*, conte l'émoi d'un jeune garçon pour une fille légèrement plus âgée et sa désillusion; le second, l'amour de deux vieillards dans un asile. Je crois que l'auteur se reconnaît pour maître le De Sica de *Miracle à Milan*, et le sujet choisi, ainsi résumé, doit éveiller une légitime méfiance. Or, Summers triomphe de ces deux handicaps par une fraîcheur et une invention constantes, évoquant un peu le Rozier de *Rentrée des classes*, par un humour discret portant sur des notations quotidiennes, jamais vulgaires, toujours justes, par une forme pudique de férocité aussi. Ayant eu l'humilité de choisir un



registre mineur, il en a été récompensé en dotant de surcroît le cinéma espagnol d'une espérance de nouveauté et de sincérité, timide encore, mais certaine.

Dès le début de *Hiroshima, la ville martyre*, Kozaburo Yoshimura pastiche Resnais avec une indécence presque réjouissante : on revoit le fameux Hôtel, et le Musée, et l'Hôpital, le tout avec les travellings de rigueur; on attend la suite avec une certaine curiosité. Le sujet intéresse : un journaliste enquête auprès des victimes de l'explosion, dix-sept ans après, avec une impassibilité, une cruauté même, déroutantes pour le spectateur occidental enclin à l'émotion. Puis une histoire d'amour, que l'on pressent impossible, vient se greffer sur l'enquête.

Cause de l'impossibilité : la jeune fille (Masaichi Nagata) *ouvre son kimono*, avec le même geste que Kirk Douglas sa chemise dans *L'Homme qui n'a pas d'étoile*, et découvre son corps, horrible plaie. Sur laquelle, en surimpression, défilent des images de l'explosion. Là où il eût fallu une sécheresse de constat, Yoshimura multiplie les cadrages grandiloquents.

Alberto Lattuada a obtenu le Grand Prix avec son *Maffioso*, œuvre roublarde, dosant avec habileté les intermèdes comiques et les scènes dramatiques, et offrant à Sordi un rôle en or. Hélas, le film pèche par une schématisation abusive, qui en fait trop l'illustration d'une idée. Aussi, tout ce qui concerne la *description* d'un milieu est-il beaucoup plus convaincant que la narration même de l'intrigue. Nous savons, depuis *La Louve de Calabre*, que la démesure convient mieux à Lattuada que l'analyse ou le didactisme. — J.-A. F.

BERLIN

A Berlin, j'ai raté Kennedy d'un doigt. Mais il n'y avait presque rien d'autre à voir. Et qu'on me dise pourquoi faut-il qu'en ce festival qui se veut et se croit (à tort), et pourrait être mais n'est pas le meilleur du moment, les délégations des nations participantes prennent plaisir à présenter leurs pires productions ? Si j'étais responsable, je m'inquiéterais plutôt (mais ce sont les responsables qui m'inquiètent). Veut-on vendre la peau de l'ours juste après l'avoir tué ? A moins, mais c'est moins probable, que le choix ne puisse se faire qu'entre de mauvais films : mais à quoi bon les festivals alors, si tous les films du moment sont mauvais (mais ça n'est pas toujours le cas), et pourquoi celui-là ? Quelquefois la pudeur vaut mieux que l'étalage.

D'autant qu'il faut se déplacer jusqu'à Berlin (et ce n'est pas une petite affaire, avec ces frontières tracassières) pour voir *précisément ce qu'on évite soigneusement* de voir le samedi soir au cinéma du coin... Et même, le voyage ne manquerait pas d'agréments (les gens sont charmants, on y bénéficie de l'extraordinaire art de l'organisation allemande, *ce qui est pittoresque*, il y a aussi ce mur pour exciter les uns et enrager les autres, et que sais-je, l'Opéra, le Musée, tout, sauf quelques films), s'il ne fallait chaque soir subir l'affirmation répétée de la *médiocrité internationale* (U.R.S.S. exclue).

Mais dans ce concert de loups, deux films pourtant allèrent sans grand calcul, et aux moindres ambitions (ce qui suffit à les distinguer). C'était, pour le Brésil, *Garrincha-alegria do povo*, « documentaire de long métrage », tourné par Joaquim Pedro sans trop de moyens, mais dans l'esprit du cinéma-vérité, et qui témoigne avant tout de ce grand mouvement cinéphilique (et créateur...) dont le Brésil attend tout. Pour la Corée : *Le Portail rouge*, de Shang-Okk Shin, conte le drame (confucéen) de l'opposition de l'ancien monde et du nouveau; mais le film aurait eu plus de la force et du lyrisme de l'école russe (sur le même sujet), si le réalisateur (par pur souci d'art, *je le crains*) n'avait soutenu tout au long le parti (pourtant bien difficile et compliqué) de cadrages très obliques, qui font à ses héros gravir en terrain plat les côtes les plus rudes (et ce qui demande aussi au *spectateur* de *pencher* sans cesse la tête dans le bon sens pour rétablir l'ordre du monde).

Le reste n'est que concours d'habileté, il *faut que le cinéma se consomme* (et la concurrence n'arrange rien). L'Italie l'emporte facilement en roublardise avec le film de Gian Luigi Polidoro, *Il diavolo* (où Sordi outrepasse tout jeu de mot sur son jeu), *tandis que* le Japon (*Bushido*, de Tadashi Imai) poursuit la culture intensive du suicide historique, principal aliment de l'étranger. La France n'est pas en reste avec *Deo Gratias* de Mocky (on pense de *L'Immortelle* ce que l'on *veut, mais le film* a au moins le mérite de n'être pas encore commercial) où Bourvil s'amuse comme un petit fou. Quant aux Bardem (*Les Innocents*) et autres Torre-Nilsson (*La Terrasse*), on ne sait plus des deux qui plagie l'autre, *ou si tous* deux s'inspirent ensemble d'Antonioni...

Mais c'est aux U.S.A. et à l'Allemagne qu'il appartenait de se partager les meilleures *intentions*, *les plus fausses naïvetés*, et le plus d'effort pour le moins de bien. D'un côté, les camps de concentration (*Hommes et Bêtes* de Zbonek, ou Caïn et Abel dans un stalag, plus un chien nazi qui comprend *enfin l'absurdité de son parti* et change in extremis de bord), de l'autre le problème plus ou moins racial (*Lilies of the Fields* de Ralph Nelson). Huston enfin, parvenu à la fin de son œuvre, s'interroge sur elle et tente, par un beau geste, de *tirer* Freud (médecin viennois) de l'obscurité en le réhabilitant aux âmes des bonnes gens qui le prennent pour le diable. Mais il échoue.

On garde toujours *le meilleur pour la fin* (et c'est encore le moins mauvais) : le film grec de Nikos Koundouros, *Mikres Aphrodites*, a fait courir et rêver tout le festival au-dessus de soixante ans. C'est qu'on y voit pas mal les charmants seins d'une adolescente, et ses cuisses, et le reste (à la hauteur duquel la caméra se tient le plus souvent). Tous les préludes sont filmés, et les actes s'engagent même dans l'innocence de la jeunesse mêlée aux mythes des oiseaux blancs et des femmes amazones farouches aux bergers. Mais manquent les orgasmes, auxquels on substitue — mais peut-être est-ce la copie pour Berlin — des danses paysannes sur un noble rythme. Il serait injuste de ne pas aller voir ce film au Midi-Minuit. Quant au prix pour sa mise en scène que le film a emporté, il me semble que le Jury a justifié comme il le pouvait certains de ses désirs... Mais en fait de cinéma, rien ne justifiait Berlin. — J.-L. C.

COUP DOUBLE

La Cinémathèque Française a fait coup double. Se réalisaient le même soir et solennellement (mais dans le climat un peu inquiet, irréel et grisé des vernissages et des premières) les deux projets qu'elle entretenait (et dont elle nous entretenait) depuis longtemps (au point que les promesses avaient gagné l'éclat des mythes...). Mais le rêve ne pouvait toujours se refuser à ce lieu privilégié des rêves qu'est la Cinémathèque : le même soir, donc, la mise en service d'une nouvelle salle de projection s'inaugurait au Palais de Chaillot par un inespéré (et unique) hommage à Charles Chaplin.

La salle, d'abord, s'insère tout naturellement dans les caves du T.N.P., tandis que ses voûtes hautes autant que son accès souterrain lui confèrent le secret d'un temple et tout à la fois la grandeur barbare d'une Babylone (où se déroule encore le culte obscur des Métropolis modernes). Avec ses paliers et ses couloirs, elle permet aussi d'exposer pour le Musée du Cinéma les instruments de torture et de mesure de l'image et du mouvement auxquels le savant Marey doit sa place dans les histoires du cinéma, et dans ses musées... D'autant qu'ici, par quelques rapprochements (toiles de Max Ernst, Severini, Duchamp, etc.), les précieux disques percés d'oiseaux qui s'envolent en tournant trouvent leurs correspondances inattendues ou leurs répercussions accidentelles dans cette décomposition du mouvement qu'entretinrent tour à tour les peintures cubistes, surréalistes et autres...

Mais c'est *Monsieur Verdoux* surtout que



Mikres Aphrodites, de Nikos Koundouros.

nous venions voir ici, la plupart pour la première fois. Je ne sais si ce film représente aussi pour ceux qui *ne l'ont pas vu* ce qu'il était pour nous, avant même que nous l'ayons vu... Beaucoup plus qu'un film (ou bien autre chose) : une sorte de mythe à son tour, un exemple unique où la critique d'André Bazin avait trouvé son illustration la plus convaincante, et puisé sa plus pertinente méthode. Au mythe de Charlot (son *emprise, me semble*-t-il, se fait moins profonde avec les générations qui passent) qui servait à Bazin pour expliquer Verdoux, s'était substitué pour nous le mythe de Verdoux qui nous servait à expliquer Charlot et Bazin.

Ce qu'écrivait Bazin de *Verdoux* constitue toujours l'une des plus pénétrantes analyses faites d'un film, mais aussi l'une des plus justes synthèses des deux faces d'un homme. Aussi la déception fut-elle ailleurs: dans le film lui-même, et il fallait l'équivoque longtemps entretenue par l'importance de Charlot vis-à-vis de Verdoux (et réciproquement) pour masquer cet écart qui nous sépare aujourd'hui tout à fait du film. Tout s'est passé comme si le mythe suscité autour de *Monsieur Verdoux* avait faussé (en le révélant) le personnage de Verdoux lui-même et jusqu'au film, et détruit du même coup cet autre mythe de Chaplin grand cinéaste... *C'est que, dans ses* deux applications essentielles (Chaplin et Welles), la méthode de Bazin s'appuyait surtout sur la personnalité extrême de l'auteur pour éclairer le film (à juste raison), mais qu'ainsi l'exception faisait perdre de vue l'ensemble, la chose elle-même, et jusqu'à la règle (qui est au *cinéma le possible*).

Aussi *Monsieur Verdoux* fait-il bien figure d'*exception : ce n*'est plus un film que ce jeu stérile d'un héros qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même ou à son double. Et comme le double en question (Charlot) nous concerne moins aujourd'hui qu'il ne concernait Bazin (et même le concernait-il autrement qu'en sa critique ?), et que Bazin ne *nous concerne*, et qu'il n'appartient pas à Chaplin de retrouver par le seul cinéma (la mise en scène) cette universalité qu'il possédait en Charlot, dissipait en lui-même mais qu'il perd en Verdoux, le film et son drame ne nous atteignent plus. Plutôt que le drame de Chaplin, c'est donc le drame d'une *critique que* le film met en lumière : la plus sûre méthode que la critique ait eue, pourtant écartelée entre la règle de ses observations et l'exception de ses admirations... *Monsieur Verdoux*, qui ne nous rejoint plus qu'à travers Bazin, reste le surprenant (et passionnant à ce seul titre) témoin de son *temps*.

Mais c'est à un autre retour aux sources que nous convie la Cinémathèque en ce moment : son « Initiation au Cinéma Américain » nous vérifie aux valeurs et les vérifie à nous : Griffith, Lang, Preminger, Ray, etc., sont notre règle et celle du cinéma, dont Chaplin et Welles restent l'exception. Et l'exception ne confirme jamais la règle que par abstraction... — J.-L. C.

REVOIR VERDOUX

Y a-t-il un en-soi du cinéma, d'où découleraient règles et exceptions ? Plus cela va, et moins j'y puis croire ; le cinéma n'est, en fin de compte, rien d'autre que ce qu'en font les cinéastes, et l'*exception*, si elle a nom Eisenstein, ou Bunuel, ou Chaplin, eh *bien, exception* peut-être, mais celle de la conquête, et qui n'a guère à se soucier de spécificité puisqu'elle la fonde, comme Bach ou Schoenberg se soucient moins d'instituer une écriture universelle que d'explorer leur propre langage, ou Michelangelo de servir la peinture (ou le cinéma) que se servir d'elle ; l'art préfère être saisi que courtisé. Et l'on a tout loisir d'admirer de quel chrome ou quelle patine agrémentent leurs chaînes un Walsh, Dwan, Tourneur, Minnelli ; quelles breloques idiosynchrasiques ils y suspendent, l'élégance ou la désinvolture avec laquelle ils les portent ; il m'est de plus en plus difficile de ne pas songer, d'abord, à leur poids.

Qu'est Chaplin ? Un homme libre. *Verdoux*, quinze ans après, c'est premièrement *cela :* le film d'un homme libre (pour reprendre la formule de Rossellini parlant d'*Un roi à New York*). Exception que cette sorte d'homme ; règle, car le Chaplin du *Pélerin* et de *Verdoux*, le Bunuel de *Nazarin* et de *L'Ange*, le Renoir de *La Règle du jeu* et d'*Eléna*, voire le Brooks d'*Elmer Gantry*, le Rossellini de *Vanina*, le Mizoguchi des *Sœurs de Gion*, voilà quelques *cinéastes qui ont* ceci déjà de commun, mis à part leur mauvais esprit, de n'être pas seulement des « metteurs en scène » ; plus une vitesse de frappe qui peut passer, et passe souvent, pour sécheresse ou pauvreté, une parfaite pudeur des intentions qui prend le schématisme pour masque, et dissimule *sous la rapidité* du trait la richesse des contradictions profondes, tout un jeu, à l'infini, d'échanges entre les significations et les moteurs. Verdoux est Charlot, soit, mais il est aussi Verdoux.

Plus avant : quel est le but du cinéma ? Que le monde réel, tel qu'offert sur l'écran, soit aussi une idée du monde. Il faut voir le monde comme une idée, il faut le penser comme concret ; deux chemins, avec tous deux leurs risques. Qui part du monde, et s'y installe, risque fort de n'atteindre pas l'idée : tels sont les périls de l'attitude du « *pur regard* », qui mène à se soumettre au présent, à l'accepter tel quel, à le contempler, comme on dit, mais, j'en ai peur, comme les vaches les trains qui passent, fascinées par le mouvement ou la couleur, et peu de chances de comprendre un jour ce qui agit ces objets de la fascination, et les fait aller à droite plutôt qu'à gauche. Partir de l'idée, risque inverse : on y reste neuf fois sur dix, et le champ de l'Histoire (du cinéma) est jonché des cadavres de ces films que tous les exercices de respiration artificielle n'ont animé que l'espace d'une sortie.



Charles Chaplin et Martha Raye dans *Monsieur Verdoux.*

Mais ces cinéastes (pour y revenir), partant aussi, semble-t-il, de l'idée, ou du schéma (et le démarrage, cinq dix minutes, est souvent ingrat, aride, sans éclat), récupèrent peu à peu le réel ; c'est que ce schéma n'est pas squelette, mais figure dynamique, et que la justesse de son mouvement, de sa dialectique interne, *recrée* peu à peu, sous nos yeux, un monde concret : autre et expliqué, mais plus ambigu d'être à la fois idée incarnée, puis réel transpercé de sens. C'est aussi que l'idée est déjà idée du monde, vision conceptuelle (spectacle ou métaphore) : une image-idée — soit le groupe d'invités bloqués dans une pièce, ou le chasseur boulant comme un lapin, ou l'échafaud face au couvent — soit un « personnage », tel par ses contradictions que le film ne soit que le dévoilement méthodique de celles-ci.

Verdoux confie une multiplicité de significations non tant au jeu de scène qu'à l'agilité de l'acteur à l'inventer, dirait-on, devant nous : mise en scène autour du *jeu* de l'acteur principal, et se confondant avec ce jeu. Car l'action de l'acteur est création continue, centre moteur et regard à la fois ; Chaplin agit et fait agir, mais se regarde agir et regarde son acte à travers les autres ; il organise dans l'espace de l'écran une déflagration du sens, il expérimente un agir jugé sur ses conséquences, dont il pèse devant nous, au fur et à mesure, les phases et aboutissements : processus d'homme de science.

Chaplin, Bunuel, Renoir, « enfants de ce siècle scientifique », leur démarche est celle du physicien ou de l'entomologiste : l'homme est pour eux objet d'étude et d'expérience, mais cet homme est d'abord eux-mêmes. Dialectique implicite chez Renoir et Bunuel, que le génie de Chaplin est de manifester en pleine lumière, en intégrant son mythe à sa personne, sa « légende » à son mythe, l'Histoire à cette légende, et par un système de réactions en chaîne, obtenir un corps neuf, irradié par son activité, tel que l'Histoire, prise au piège du mythe, avoue ses mythologies.

Reconstitution d'un objet « de façon à manifester dans cette reconstitution les fonctions de cet objet » : définition, selon Barthes, de l'activité structuraliste, qui commande tout l'art moderne. Ainsi *Verdoux*, soit Landru démonté et reconstruit par Chaplin-Charlot : *simulacre*, rigoureusement non-symbolique et sans-profondeur, mais *formel :* « ni le réel, ni le rationnel, mais le fonctionnel ».

La volonté de donner signification, affirmée par le recul même que prend brusquement Chaplin par rapport au rôle qu'il joue ; ce recul est acte de l'homme, tel celui de Brecht devant sa *Mutter Courage*, de Fautrier devant ses *Otages*, de Boulez devant ses *Structures :* le sens est passé là, il a été inscrit ; l'œuvre garde le mouvement de ce passage. Il est son mouvement — à constater et reprendre. — J.R.

Ce petit journal a été rédigé par NESTOR ALMENDROS, JEAN-LOUIS COMOLLI, JACQUES DONIOL-VALCROZE, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, JACQUES RIVETTE, BARBET SCHROEDER, FRANÇOIS TRUFFAUT et FRANÇOIS WEYERGANS.

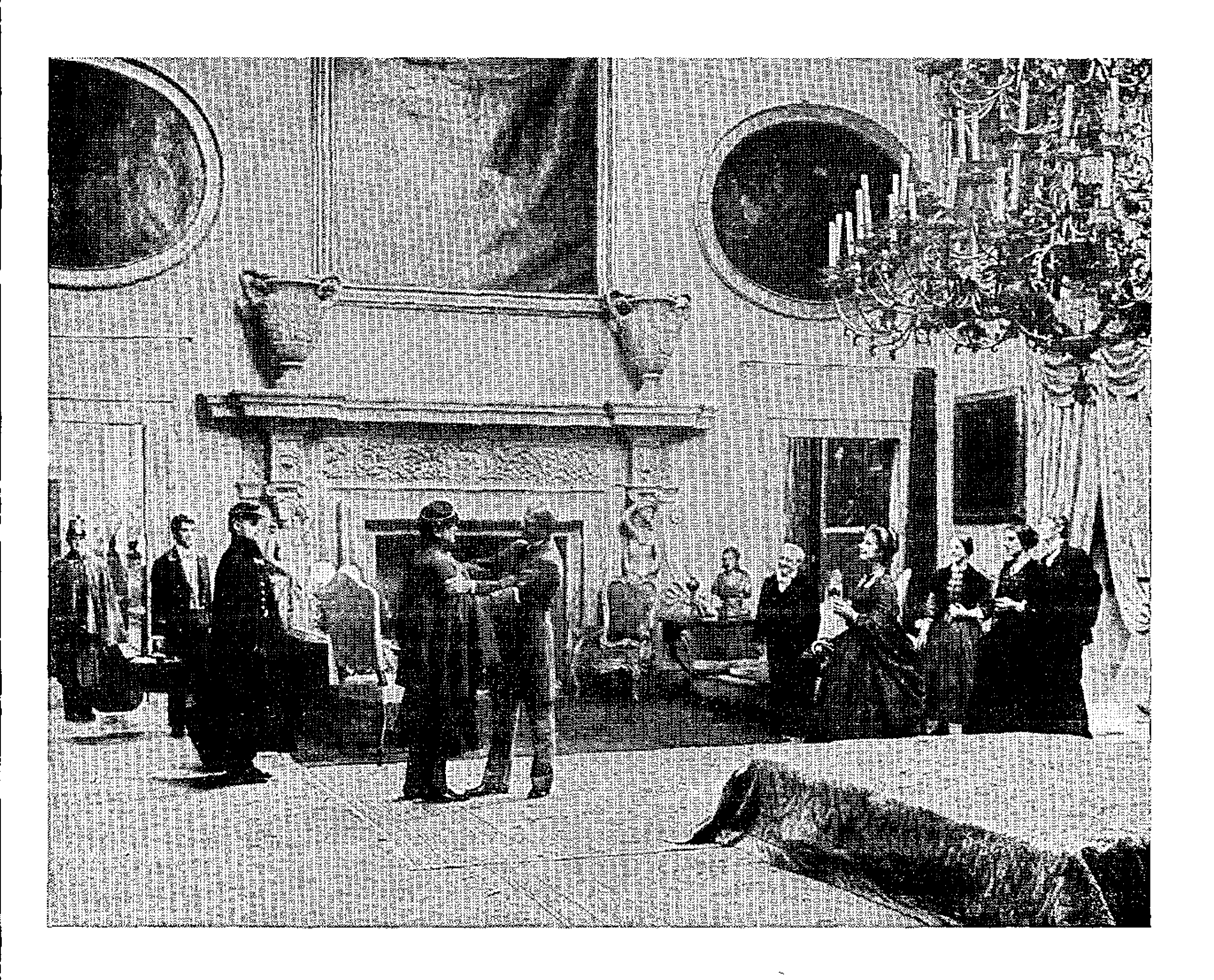
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Jean Collet	Michel Delahaye	Bernard Dort	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	Jacques *Rivette*	Eric *Rohmer*	Georges *Sadoul*
Le Guépard (L. Visconti)	★★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★	★★	★★★
Quinze jours ailleurs (V. Minnelli)	★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★	★★	
Il sorpasso (D. Risi)	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★		★★	★	
Les Hauts de Hurlevent (L. Buñuel)	★		★★	★★★	★★	●	★★	★★★		★★
Period of Adjustment (G. Roy Hill)				★				★★		
Eté violent (V. Zurlini)		★	★★			★★		★		★
La Bataille de Naples (N. Loy)	★★						★★	●		★
Le Lit conjugal (M. Ferreri)	★★	★	★	★	★★	●		★★	●	★★
A neuf heures de Rama (M. Robson)				★			★	★		
Flower Drum Song (H. Koster)				★				★		
Les Grands Chemins (C. Marquand)	★	●	●	●	●	★★	★	●	★	
Les Cigognes s'envolent (M. Szemes)		●								●
O.S.S. 117 se déchaîne (A. Hunebelle)	●		●							
Gigot (G. Kelly)	●	●	●							
Soupe aux poulets (P. Agostini)	●		●							●

LES FILMS



Le Prince

IL GATTOPARDO (LE GUEPARD), film italien en Technirama et en Technicolor de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli et Luchino Visconti, d'après le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Images :* Giuseppe Rotunno. *Décors :* Mario Carbuglia et Giorgio Pes. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Serge Reggiani, Romolo Valli, Lucilla Morlacchi, Ida Galli, Ottavia Piccolo, Giuliano Gemma, Mario Girotti. *Production :* Goffredo Lombardo, Titanus, 1962. *Distribution :* Pathé-Consortium.

Entre les étoiles et ses chiens, son sens du familier et son goût du sublime, vivait le Prince Salina, celui de Lampedusa. Par quelle perfide métamorphose Visconti allait-il faire sien un roman par ailleurs surfait ? A Cannes, parmi la grisaille des œuvres sans arrogance, ç'avait été un éblouissement, une satisfaction presque physique, en tout cas un spectacle plus subi que vécu. A la réflexion, les questions se pressent en foule ; l'accueil généralement réservé au film ressemble par trop à un malentendu, qu'on en ait goûté la somptuosité un peu guindée ou que l'on ait été irrité par l'attitude de l'auteur, confortable en sa virtuosité hautaine, plus *soucieux de créer* une existence et une beauté a priori que de solliciter ses personnages avec la part secrète de hasard dont dépend cette liberté revendiquée avec *force par l'art moderne, source nécessaire* des deux vies d'une œuvre... On comprend qu'un viscontien orthodoxe, tel qu'Aristarco, s'interroge avec précaution, ne cache pas son *embarras. Car passée la première* vision paraissent simples, trop simples, les positions tranchées, d'admiration comme d'agacement. L'apparente et superficielle fidélité au roman *concerne peu l'essentiel* : on soupçonne vite, au-delà de l'entente louée ici et là, une querelle d'aristocrates, le comte de Modrone contre le prince de Lampedusa, une sourde *lutte de palais* derrière le cérémonial qu'est le film terminé. Les détracteurs avancent cependant, non sans raisons, que cela ne nous apprend rien de nouveau sur *Visconti, Prince des* contradictions. *Il gattopardo* pousse peut-être plus loin que de coutume, disent-ils, certaines complaisances de l'auteur. Le paradoxe perce : *plus loin, ou pas assez* loin. Sur quoi il convient peut-être de prendre l'œuvre par ce qu'elle n'est pas, pour mieux savoir ce qu'elle est.

La dualité viscontienne par excellence (*La terra trema* et *Nuits blanches,* le combat et le refuge) s'extériorise par ces films dans le temps. Mais ces pôles d'ordinaire coexistent, puissantes vertus contradictoires dont la lutte dote l'œuvre entière d'une part de son ambiguïté et de sa force. Visconti est ainsi l'homme des discours parallèles, des seconds degrés. Si *Rocco* dissimule les fastes de l'opéra, l'opéra peut être à son tour une forme de la tragédie sociale. Ainsi *Il gattopardo* cache-t-il *Nuits blanches,* et l'analyse le rêve ?

Par delà la vérité de la situation historique décrite, et les innombrables précisions de détail qui pourraient faire croire à une particularisation extrême du propos politique et descriptif de Visconti, le film entier ne serait-il alors que la chronique minutieuse, mélancolique et narcissique, d'une solitude des plus intemporelles ? On serait tenté de dire que la situation de l'Italie en 1860, la décadence et les désillusions de l'aristocratie, l'étouffement de la flamme garibaldienne, l'accession au pouvoir d'une bourgeoisie avide, apparaissent plus anecdotiques que nécessaires par rapport à l'itinéraire du Prince. Et que l'idée affective de crise, de déchirement, l'emporte, à la vision de l'œuvre, sur l'importance historique particulière de ladite crise. On voit déjà le point qui peut choquer Aristarco. S'il préfère *Senso* à *Il gattopardo,* ce n'est pas que la direction d'acteurs lui semble ici moins inspirée, ni moins admirable la reconstitution, ni moins sûr le goût de l'auteur. Non. Simplement il préfère le marquis Ussoni au prince Salina, en d'autres termes un héros positif à un héros négatif.

On attendait l'œuvre de combat, on a l'œuvre de refuge. S'il ne s'agit point ici de Visconti guerrier, mais de Visconti rêveur, comment ne serait-elle pas « négative », cette réflexion nostalgique sur la jeunesse et le bonheur, et sur une forme de faiblesse qui se pare d'oripeaux splendides ? On songe à ce que dit Marker de Montherlant, dans son essai sur Giraudoux : « ... le drame de la faiblesse. On s'en défend, on se méfie, on s'accuse d'esprit de contradiction, de paradoxe facile — et pourtant l'évidence demeure. »

Cette faiblesse, ce dénuement qui s'estompe derrière le vertige de la somptuosité, c'est la complaisance dont nous parlions plus haut. C'est le rêve, qui est la forme la plus intime de la complaisance, « un égoût d'eau claire, mais un égoût », disait Reverdy. L'instant périlleux où le créateur s'*enferme en lui-même,* il ne nous appartient pas de le dénoncer, tout juste de le constater. Qui saurait dire alors s'il s'éloigne de nous ou s'en approche ?

Formellement, cela se traduit par un inévitable autopastiche : de venir après *Senso, Il gattopardo* frôle l'académisme. Et *il est bien vrai que* les références picturales penchent parfois plus du côté de Winterhalter que de celui de Manet. Pourtant, à y regarder mieux, ce sentiment d'académisme, *cette plastique « décadente »* rejoignent, par les grâces de l'écran large, des conceptions de l'espace plus modernes, plus inattendues : on peut penser à un Tobey, dans les *plans généraux,* à ces toiles où l'œil erre librement sans être accroché de prime abord par un détail particulier. La rigueur de la composition n'y empêche pas



Burt Lancaster dans une scène coupée d'*Il gattopardo*, de Luchino Visconti.

le regardeur, pour reprendre le mot célèbre de Duchamp, de faire le tableau. C'est une des manières qu'a le film d'être ouvert.

Plus loin, ou pas assez loin ? Le pas assez si Visconti n'a pas osé nous parler à la première personne. (Mais le pouvait-il ?)

Car nous étions en droit d'espérer, après la perversité suprême d'*Il lavoro* (peut-être son chef-d'œuvre), un prince plus machiavélique, une œuvre plus efficacement critique, alors que la cruauté naturelle de l'auteur, qui eût possédé plus de force de prendre pour objet Don Fabrizio, l'épargne presque totalement, malgré des velléités d'égratignures sans grande portée, et s'escrime au contraire à loisir, avec plus de facilité, sur tous les personnages secondaires. C'est que Visconti n'a su ou pu opter ni pour le détachement, ni pour la confession : entre ces deux termes l'œuvre se déploie, penchant tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre. Dans cette alternance (nous revoilà du côté de chez Montherlant) se lit le déchirement de l'auteur et ce qui constitue sans doute sa sincérité.

A cette aune, ce qui est bas ou mesquin, les notations outrées jusqu'à la caricature, ne sont pas agressives mais défensives. La psychologie cède la place à la parabole. Demeurent tristesse et solitude. Le départ de Tancrède au début du film n'est pas un début, mais une fin, une première mort (dans la mise en scène même), moins un espoir qu'une déchirure. La tendresse persistante du Prince pour son neveu, à l'infamie pourtant de moins en moins douteuse, c'est la tendresse à l'égard d'un rêve que l'on refuse de voir briser ; *Il gattopardo* ainsi conte un aveuglement sous l'apparence terrible d'une lucidité résignée.

Dès lors, ce n'est plus une histoire que raconte Visconti, c'est un état d'âme qu'il peint. D'où l'importance, par le faste comme par la durée, de la scène du bal,

véritable audace de construction où le récit s'interrompt pour faire place à la description nostalgique des rapports du Prince et de son milieu, à sa prise de conscience de la mort, et à sa solitude. A l'heure du souper, les mauves et les verts s'assombrissent jusqu'à l'endeuillement et les larmes du guépard, au petit matin, sont le signe physique de cette faiblesse qui parvenait jusque là à se cacher derrière la magnificence un peu lugubre des rituels d'une classe condamnée.

On voit sur quoi débouche la furie méticuleuse de Visconti : s'il fait remplir les flacons de parfum réel, ou si ce sont d'authentiques aristocrates qui figurent dans la scène du bal, cela ne sert qu'à fuir l'essentiel, dans une folie de la vérité trop folle pour ne pas dissimuler le mensonge. En vertu de quoi, dans cette quête désespérée de l'artiste, c'est son mensonge qu'il faut aimer, sous peine de ne plus entendre sa voix, et de ne voir que des reflets.

Jean-André FIESCHI.

L'impossible

ABISMOS DE PASION (LES HAUTS DE HURLEVENT), film mexicain de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Luis Buñuel, Mauri et Julio Alejandro, d'après le roman d'Emily Brontë. *Images :* Agustin Jimenez. *Décors :* Edward Fitzgerald. *Musique :* Raul Lavista, d'après R. Wagner. *Interprétation :* Irasema Dilian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Acevas Castenada, Francisco Requeira. *Production :* Oscar Dancigers, Tepeyac, 1953. *Distribution :* A.Z. Distribution.

Wuthering Heights fut, avec la *Gradiva* de Wilhelm Jensen, l'un des romans (d'amour) lus correctement et donc redécouverts par les surréalistes. Nous connaissions déjà l'adaptation cinématographique de Jensen : c'est *Marienbad* (Resnais raconte que ce fut une de ses trois références pendant le tournage, avec Gracq et Mandrake). Quant à Emily Brontë, Buñuel s'en était chargé il y a une trentaine d'années sur le papier et vingt-quatre ans plus tard sur pellicule. Tout cela fut raconté par Buñuel lui-même dans le nº 36 des CAHIERS ; il y disait aussi : « C'est un film très dur, sans concession et qui respecte le sens de l'amour du roman ».

La première question n'est pas de savoir si on retrouve bien tous les personnages du célèbre roman, et son atmosphère pardessus le marché. Il faudrait plutôt rechercher des personnages *de* Buñuel, une atmosphère « à la Buñuel », et peut-être découvrira-t-on alors par surcroît la présence de Brontë. Pensons à la manière dont Wyler raccole pour obtenir cette présence, la plus explicite possible, et se retrouve avec des pelures, non avec le fruit.

A première vue, Buñuel semble n'avoir rien retenu du livre, si ce n'est une situation (peut-être le livre est-il précisément *cela*). Et il donne de cette situation une interprétation qui la récuse : il fait, sur un sujet romantique par excellence, un film rigoureusement anti-romantique. Et de ce décalage naît un ton. Le film pourrait être reçu comme une critique du romantisme faite de l'intérieur. C'est-à-dire qu'il refuse toute interprétation romantique d'un amour. Mais il ne présente pas non plus cet amour comme romantique. Il se défend sans cesse de recourir au pathétique, et presque il trouve satisfaction à décevoir son spectateur. Voilà l'exemple peu commun d'un film constamment fait contre le public. Impossible de s'identifier au couple amoureux, impossible aussi de prévoir le cheminement de leur passion. Tout l'art de Buñuel est de nous éloigner de cette passion à laquelle il est tentant de participer, par une brutalité qui ne se dément pas de bout en bout. Le film est réalisé à toute vitesse, l'action ne connaît pas de haltes où l'amour vienne complaisamment se définir : c'est une descente jusqu'à la mort. Les sentiments sont devenus presque abstraits, et on ne sait trop au bout du compte ce qui sous-tend la conduite d'Alejandro (Heathcliff). Cette incertitude est due en grande partie au jeu de l'acteur (Jorge Mistral), assez peu qualifiable, mais on voit trop bien comment Buñuel fait entrer cet élément-là dans son jeu. Les deux femmes non plus ne valent pas grand'chose et interprètent à peu près comme des pieds, mais Buñuel ne leur a pas laissé beaucoup à interpréter.



Jorge Mistral et Lilia Prado dans *Abismos de pasion,* de Luis Buñuel.

Son film refuse jusqu'à la notion de personnage ; il est empli d'un dédain total de la vraisemblance, de la psychologie, ce qui lui permet d'atteindre ce qu'il y a d'ahurissant et de fantastique dans toute conduite humaine, ce qu'on ne peut plus assimiler quand on se situe au-delà de la vérité psychologique. Cette adaptation des *Hauts de Hurlevent* démontre qu'il faut nier l'aspect factice des conduites humaines. Nietzsche disait à peu près que tous les actes sont essentiellement inconnus. (Et Pascal, que nous sommes aussi des automates). C'est pourquoi le film de Buñuel est d'abord un film négatif et propose une lecture en creux du roman dans lequel il puise son origine. Le comportement des personnages, leurs réactions, sont vécus par eux avec une telle promptitude, dans un tel état d'excitation, d'impulsion, qu'ils se détruisent dans le même temps qu'ils s'accomplissent. Le film devient alors un documentaire sur l'agressivité. D'où la métaphore de l'araignée, qui n'est pas une complaisance de Buñuel envers lui-même, mais une explication, une note en bas de la page. Cet amour furieux qui se satisfait dans la mort introduit le thème du mal. On ne peut pas ne pas ressentir un profond malaise durant tout le film, qui provient de cette découverte de la cruauté de plus en plus présente dans les actes d'Alejandro, et qui recouvre lentement tous les autres personnages, aussi odieux les uns que les autres. Insensiblement, un second sujet apparaît derrière cet « amour fou » qui semblait la première intention du récit. Le seul amour fou aurait donné lieu à une œuvre dont le mouvement n'aurait oublié aucun palier, à une œuvre classique

(« Je n'ai rien négligé », dit Poussin). Nous n'avons affaire ici qu'à des heurts, des brisures de rythmes, des sursauts. Il faut bien que quelque chose d'autre vienne dérégler la balance.

Mais on sait que le cinéma de Buñuel est le contraire d'un cinéma d'incantation.

(On comprendra aussi, dans cette optique, pourquoi la musique de Wagner accompagne ce récit.)

Filmer, c'est finalement autre chose que considérer des mœurs. Bunuel indique un peu, ici, vers quel *impossible* il faut tendre.

François WEYERGANS.

Le divorce accompli

55 DAYS AT PEKING (LES CINQUANTE-CINQ JOURS DE PEKIN), film américain en Super-Technirama 70 mm et Technicolor de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Philip Yordan et Bernard Gordon. *Images :* Jack Hildyard. *Décors :* Veniero Colasanti et John Moore. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Charlton Heston, Ava Gardner, David Niven, Flora Robson, Harry Andrews, John Ireland, Leo Genn, Kurt Kasznar, Robert Helpmann, Elisabeth Sellars. *Production :* Samuel Bronston, 1962. *Distribution :* Valoria.

La sortie du dernier film de M. Samuel Bronston, *Les 55 jours de Pékin*, dont Nicholas Ray a signé la « mise en scène » (on sait pourtant qu'il n'en a « dirigé » que bien peu), ne nous entraîne, faute de mieux, et le film n'appelant aucune critique (puisque tout y est dit directement, sans plus susciter l'exégèse que provoquer l'intérêt), qu'à quelques réflexions sur le « statut » de l'artiste et la logique du choix que Ray vient d'être contraint de faire entre son art et sa vie.

Encore faut-il éloigner la facile tentation d'accorder aussi aux *55 jours de Pékin* quelques-uns des privilèges et des charmes secrets qu'une fidèle politique des auteurs nous avait accoutumés de trouver sans peine, d'ordinaire, dans l'œuvre de Ray. Mais c'est d'*extraordinaire* qu'il est ici question. Cette œuvre était pudique jusque dans ses déchirements ; ses éclats retenus ; ses beautés retranchées (les plus fulgurantes n'étaient pas les plus belles : la violence un peu voyante de *La Fureur de vivre* ne vaut pas les sombres progressions et les matins délavés de *La Forêt interdite*) ; l'œuvre semblait *s'effacer* devant le poète, et tous les moyens du cinéma s'accorder pour permettre que sourdent peu à peu cette fureur contenue mais toujours *prête*, ce désir ou cette rage sans cesse éveillés, mais toujours *en réserve*, qu'on se plaît à nommer poésie.

C'est ici tout au contraire : le poète (le cinéaste) se voit forcé de s'effacer toujours plus derrière le racoleur éclat du film, mis en avant pour recevoir et renvoyer toutes les lumières. Au lieu qu'elle tapissait l'intérieur, la beauté pavoise ici l'extérieur : elle perd en intensité ce qu'elle gagne (?) en usage, l'usage de ses appâts. Voilà le sort des grandes machines où Hollywood réfugie ses espoirs de survie : elles se condamnent à détruire l'intérieur par l'extérieur, elles se digèrent elles-mêmes. Il faut la lucidité géniale d'un Preminger ou d'un Hitchcock (et, espérons-le, d'un Mankiewicz) pour associer le dedans et le dehors, et les exprimer sans cesse l'un par l'autre. C'est le difficile et suprême mariage de la publicité et de l'ineffable. Mais ici le divorce s'est accompli entre clarté et brillant, entre l'indicible et le spectacle. Si la force du cinéma est bien de montrer (de créer) ce qui ne pouvait être dit ni expliqué, il cesse d'être cinéma quand il ne montre que pour expliquer, pour masquer le vide de paroles fermées au langage.

Ray tout le premier, parce qu'il est poète, se voit écrasé par cet engrenage qui le dépasse. L'envergure que prend le film réduit l'auteur à l'effacement, qui est plutôt ici une abstention consciente : ce n'est pas un hasard si Ray joue dans ce film le rôle de l'attaché américain à Pékin. Consulté par les nations engagées au moment de prendre la décision cruciale de céder et de partir (et il n'y aurait pas eu de film), ou de rester et de faire la guerre (et par la même occasion, je pense, le film), ledit attaché, malade comme Ray en cours de tournage, préfère s'abstenir, prétextant (contre les données historiques) qu'aucun intérêt vital pour lui ne se trouve en jeu dans l'affaire (et donc dans le film, si les médisants nous permettent de taire d'autres intérêts).



55 *Days at Peking,* ou le metteur en scène paralysé : de gauche à droite, Pepe Nieto, Kurt Kasznar, Eric Chapman, Nicholas Ray (assis) et Charles Baxter.

L'abstention, ce poids de l'homme, reste le dernier recours du cinéaste contre la fuite du film. Ce n'est pourtant pas que le film manque d'attraits : ce qui pouvait y attirer Ray au départ, s'y révèle encore par instants, et parvient parfois à percer ce voile d'*indifférence* et de *neutralité* où se résout bien vite toute tentative de mise en scène et s'efface le trait de création (1). La fuite est on ne peut plus flagrante : du personnage bien tranquille d'un Américain d'abord indifférent à la guerre comme à l'amour, et qui aurait (si Ray avait fait le film) découvert et l'horreur de l'une et le drame de l'autre, il ne reste, tout au long, que ce pâle héros qui se mêle on ne sait pourquoi aux actions d'éclat, et manifeste aussi peu de présence à l'héroïsme qu'à l'aventure, à la ténacité qu'à la passion. Quant à la belle Russe, que Ray n'eût pas manqué de déchirer entre un certain collier et les bras nus du « marine», à peine s'agite-t-elle, discrète infirmière, entre les feux du combat...

Les possibilités de tensions, d'affrontements, de drames et de résolutions que Ray pouvait imaginer au niveau du scénario, c'est encore trop peu de dire qu'elles sont noyées dans les flots des Chinois, dissipées aux explosions des poudrières. Ne résistent du film que les fragiles édifices imaginaires qu'on en peut redresser, et qui nous mesurent l'amertume du génie gâché. Tel film eût été parmi les plus beaux de Ray (outre la nouveauté du propos), mais il ne sert de rien d'en établir un bilan négatif ; et ce

(1) Cette neutralité me paraît être la dimension nécessaire à de telles superproductions : il faut que tout y soit égal et facile, pour que rien ne risque de tirer le spectateur de cette passivité fascinée où il peut subir le choc agréable de tous les artifices qu'on croit devoir lui imposer. L'écran ne s'emplit plus d'une projection venue de la cabine, mais l'écran vide reçoit et berce les projections nées de la salle.

n'est pas la fillette à demi-chinoise, aux mélancoliques apparitions, qui peut éviter le décompte des beautés perdues.

Aussi bien, force est d'avouer que la politique des auteurs se montre ici trop confortable : elle ne progresse jamais qu'en deçà des choix nouveaux du cinéaste et de ses voies cachées. Car il ne fait pas de doute que cette abstention manifeste d'abord un *choix :* Ray a choisi de participer à l'entreprise, fût-ce dans le renoncement.

Rien n'oblige en effet l'artiste à se préserver pour nous. C'est tout au contraire : il ne nous appartient pas d'exiger de lui qu'il préserve son génie et demeure fidèle à l'idée qu'une fois pour toutes (à tort) nous nous sommes faite de son art et de son destin. Il n'est pas forcé de nous contenter, pas plus qu'il n'a à craindre de décevoir notre attente déjà comblée et pourtant jamais satisfaite. Ce n'est enfin pas à lui de se soumettre à l'*habitude* ou à l'égoïste besoin que nous avons de son art. Son œuvre au contraire offre et impose de subir et d'accepter son chemin tel qu'il le parcourt lui-même : les raisons de la participation de Ray aux 55 *jours de Pékin* ne sont que dans ses propres films ; c'est une reconnaissance à tenter avec lui dans le difficile itinéraire d'une œuvre où il s'est mis tout entier, au risque peut-être de se perdre.

Car à son caractère clairement autobiographique (il faudrait dire : vivant et vécu) s'attache l'originalité, sinon le drame de l'œuvre de Ray. Godard excepté (et l'on sait ce qui le rapproche de l'auteur d'*Amère victoire*), jamais cinéaste ne s'adressait à lui-même de film en film aussi *directement :* sans même la précaution d'une thématique, le recours à un style, ou le détour d'une rhétorique. Certes, toutes les œuvres sont faites d'une part de la vie de leur créateur : soit qu'une expérience méditée vienne enrichir l'œuvre, soit que l'œuvre elle-même soit (en plus) la résolution d'un drame de la vie qu'elle éclaire et éloigne.

Mais il est plus rare que l'œuvre fasse la vie de son auteur autant qu'elle se fait d'elle. Chez Ray précisément, et il rejoint en cela l'accomplissement des plus grands poètes qui ne distinguèrent jamais l'une de l'autre, vie et art s'associaient jusqu'ici au point que chaque film *était surtout* réflexion et méditation de sa vie et de son art sur son art et sur sa vie. Il n'est, pour s'en convaincre, que de *suivre l'itinéraire* exemplaire de l'un de ces héros rayens : déchiré d'abord entre les raisons de noblesse que lui *dicte son affectivité*, et le trouble où il voit le monde se débattre, il luttera contre ce qui lui semble alors *injuste* (puisque contraire à l'idéal qu'il s'en était formé). Mais, gagné peu à peu, ou par un brusque retournement qui a tous les caractères d'un éveil au monde, il se voit entraîné, et contraint de participer à cela même qu'il refusait ; il se commet avec le désordre et la compromission ; c'est le troc des illusions contre les raisons de vivre malgré tout. On aperçoit déjà quel douloureux divorce est pour Ray le passage d'un âge d'adolescence à une durée d'adulte ; et c'est ce second divorce qui s'accomplit en Ray lui-même à l'occasion des 55 *jours de Pékin*.

Si nous pénétrons l'œuvre plus avant, il apparaît que, loin de développer une thématique ou de constituer un univers, elle s'organise simplement, mais de toutes les façons possibles, autour d'un *centre* qui est précisément ce divorce. Il n'y a pas, à proprement parler, de thème rayen ; mais plutôt une *obsession première*, une origine tragique qui détermine l'organisation circulaire de l'œuvre. Cette *idée motrice* fondamentale (commune à tous les films de Ray, sauf précisément *Les 55 jours...*) revêt deux formes complémentaires (et souvent confondues). C'est d'abord la nostalgie et le désir d'un retour au *paradis perdu* (la faute originelle étant conscience d'une déchéance), c'est aussi la fascination exercée par le *mythe du « père »* (qui se prolonge dans l'idée de Dieu et d'un ordre sacré du monde). Je ne m'attarderai pas à l'exégèse des différentes incarnations de ce « père » (2), d'abord parce qu'elles se complètent pour épuiser à peu près toutes les possibilités dynamiques des conflits sus-

---

(2) Il y aurait là matière pour une étude systématique : le « père » peut représenter l'autorité inébranlable, le pouvoir violent et sans réserves (Lee J. Cobb dans *Party Girl*); il peut être timoré et effacé (le père de J. Dean dans *La Fureur de vivre*); il peut être le guide, et dernier possesseur de *traditions* sacrées (*Hot Blood*); le plus souvent, son autorité revêt la forme insidieuse de l'amitié; il conseille, contre lui la révolte est plus douloureuse (Bogart dans *Les Ruelles du malheur*, Mitchum dans *Les Indomptables*, R. Wagner dans *Le Brigand bien aimé*, où le frère, comme dans le mythe d'Abel, devient un second père); il peut être enfin une des tendances, des pulsions fondamentales du héros (dans *Le Violent*, Bogart lutte contre lui-même, contre cette possession de son être par un « père » violent; dans *Derrière le miroir*, Mason est hanté par la présence du patriarche irascible, par un Dieu de colère qui n'est que projection du névrosé). De même pour les différentes révoltes des fils. *Je laisse aux lecteurs* psychanalystes ou ethnologues le soin de compléter et de préciser ces rapports.



Wind Across the Everglades (*La Forêt interdite,* 1958), de Nicholas Ray.

cités (manifestant ainsi une *invariance* fondamentale à l'œuvre entière (3), mais surtout parce qu'il en est une qui les rassemble toutes, je veux dire le Burl Ives de *La Forêt interdite.*

Tout à la fois et tour à tour violent, autoritaire, olympien, et guide, ami, tendre, Silène, en lui fusionnent les deux majeures du mythe du « père » : l'accord intime avec l'ordre cruel du monde qui l'en rend maître et le fait dieu, mais aussi l'humain besoin d'une progéniture, d'un « fils » à qui transmettre et conférer, par une suite d'épreuves initiatiques, la clef secrète et sacrée de cette communion (panthéiste ou profane ?) avec le monde, et les puissances qui en découlent. Mais cette clef (comme dans la plupart des mythes et cosmogonies) n'est autre que l'affrontement même de cette série d'épreuves qui mènent peu à peu le « fils », par le détour nécessaire de la révolte, à reconnaître la dure loi du « père » qu'il refusait d'abord, et à se plier au monde. L'itinéraire entier est révolte en vue d'une réconciliation, et l'initiation n'est que cet itinéraire parcouru, cette révolte vécue et subie.

Quand le « fils » (Christopher Plummer) entre dans le monde des Everglades qui ne lui appartient pas et dont l'accès lui reste mythique, il n'y voit que désordre et confusion, inutile iniquité dans les lois de la vie, violence et massacre ; il ne se prête pas aux nécessités d'un ordre naturel, le monde tel qu'il est et ne peut qu'être ne lui convient pas, et il le veut changer ; se sachant étranger au milieu de l'hostilité (quoiqu'elle le fascine) il se révolte contre le « père » et contre cet ordre qu'il lui impute. Son obstination enragée le mène enfin au maître de la forêt, et pendant une tempête propre à la nuit centrale d'initiation, s'échangent entre eux les formules et les boissons rituelles (« protest », arrosé de whisky). C'est l'accession enfin permise au monde interdit des adultes : le « père » perd sa place et sa fonction tandis que le nouvel initié doit parcourir, ultime épreuve,

(3) Comparable à celle que Levi-Strauss dégage des rapports entre inceste et énigme (Diogène n° 31).

le labyrinthe initiatique en sens contraire. Dès qu'accepté dans le monde, le « fils » à son tour doit accepter le monde et s'accorder à lui. Il n'y parvient qu'à la mort du « père » inutile, qui seule livre le dernier mot de l'énigme : le « père » s'en va rejoindre les oiseaux et retrouve un paradis qu'il n'avait pu voir sous ses yeux ; l'ordre du « fils » remplace l'ordre du « père », mais sans que le monde en soit changé.

Chaque film renouvelait jusqu'ici cette *difficile mise en place : la stabilisation* d'éléments hostiles et fuyants, animés par l'éclatement initial. C'était aussi la *naissance et la rage d'un combat, de l'effort* à nier l'emprise de l'origine. Mais à peine l'obsession est-elle détruite qu'elle triomphe : la lutte du fils contre son drame originel n'a d'autre effet qu'une soumission finale et d'autant plus assurée. Le drame se surmonte, mais le divorce s'installe tout entier. Je n'ai voulu suivre si longtemps cet exemple que pour manifester de façon plus concrète le chemin que Ray lui-même s'est imposé dans tous ses films. Car ce n'est pas pour le seul héros rayen qu'il faut lutter contre le monde déchu du « père », c'était jusqu'à aujourd'hui pour Ray lui-même l'enjeu de l'art. De film en film la même protestation recommençait toujours, toujours nécessaire et sans cesse remise en question, afin de remettre en question le divorce du monde et de l'homme, et la victoire du monde sur l'homme en même temps que de l'homme sur lui-même.

L'œuvre de Ray se confond avec son propos : elle ne veut rien, sinon se rendre possible au-delà de son divorce initial. Relevant intimement de la vie de Ray, elle la conduisait mais la détruisait : elle la bouleverse maintenant mais l'accomplit peut-être. Car cette œuvre vécue n'était que le perpétuel désir d'une vie que l'art et l'œuvre rendaient impossible. Du moins jusqu'aux *55 jours de Pékin*, qui ouvrent un jour nouveau.

Il semble que la révolte soit révolue, le divorce maintenu mais dépassé, la période d'initiation au monde accomplie, le « père » tué une fois pour toutes, et par là son monde définitivement *choisi*. Aussi Ray renaît-il sans doute, mais c'est à l'envers de ce qu'il était : dans le reniement et le renoncement. Ray a achevé de tuer le mythe de ses héros : mais le héros mythique qu'il était meurt aussi. C'est sans doute la plus forte preuve de maturité qu'il ait jamais pu fournir que de renoncer à son art, afin, tel Rimbaud (4) que nous célébrons pour cela, de le poursuivre en entamant sa vie.

Jean-Louis COMOLLI.

Le kaki et le noir

TU NE TUERAS POINT, film liechtensteinien de CLAUDE AUTAN-LARA. *Scénario :* Jean Aurenche et Pierre Bost. *Images :* Jacques Natteau. *Chanson :* Charles Aznavour. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Laurent Terzieff, Horst Frank, Suzanne Flon. *Production :* Moris Ergas, Gold Film Anstalt (Vaduz) - Lovcen (Beograd), 1960. *Distribution :* Columbia.

En 1949, Cordier (Laurent Terzieff), jeune recrue française et objecteur de conscience de religion catholique, refuse de revêtir l'uniforme même si c'est pour ne jamais toucher un fusil, comme on le lui propose. Il doit être jugé par le tribunal militaire le même jour que le prêtre allemand Adler (Horst Frank), qui, sur ordre de son supérieur, a exécuté sommairement un résistant en 44. En cours de procès, Cordier se déclare objecteur de conscience athée, et non plus religieux. Adler, pour avoir tué et obéi, sera acquitté. Cordier, pour avoir refusé de tuer et désobéi, sera condamné à un an de prison tacitement renouvelable.

C'est là la concrétisation d'un vieux projet des auteurs, *L'Objecteur*, qui devait être tourné en 1949 avec Gérard Philipe, et qui fut abandonné devant l'hostilité des Pouvoirs Publics et des banques. Plus tard, à un moment où le cinéma français croupissait dans l'irréalisme, le critique Truffaut conseilla aux grands noms de la réalisation, qui annonçaient des projets audacieux sur les problèmes contemporains, rendus *irréalisables* par les pressions officielles et officieuses, de prendre leur courage

(4) Mais pour Ray, à l'encontre de Rimbaud, on peut se demander si le mythe et son interprétation s'accorderont longtemps avec les nécessités plus prosaïques des superproductions.



Horst Frank et Laurent Terzieff dans *Tu ne tueras point*, de Claude Autant-Lara.

à deux mains et de les tourner, soit en dehors du Système et avec un devis miniature, soit à l'étranger. Ce que Clouzot n'a pas osé, Autant-Lara l'a fait, au moment où la vieille vague regroupait toutes ses forces pour essayer de concurrencer la nouvelle.

Tourné en Yougoslavie avec des capitaux surtout italiens par une équipe française, *Tu ne tueras point*, de langue française, est cependant une coproduction liechtensteino-yougoslave à majorité liechtensteinoise. Notons que le Liechtenstein, dont la neutralité politique et fiscale attire les grands cinéastes, est le seul pays au monde à n'avoir produit que de bons films, *Tu ne tueras point* succédant à *A King in New York* (*Un Roi à New York*, Chaplin, 1956). Celui-là obtint sous pavillon yougoslave le Grand Prix d'Interprétation Féminine pour la création de Suzanne Flon au Festival de Venise 1961 où, dit-on, il perdit le Lion d'Or à la suite des pressions du gouvernement français, telles qu'on n'osa le présenter à la censure parisienne avant la fin des hostilités en Algérie. La France étant redevenue provisoirement pacifique, l'objection de conscience sert presque les intérêts de l'armée française, qui a affaire à un nombre de conscrits trop élevé. Sans doute le film sera-t-il bientôt projeté devant notre commission de contrôle, autorisé moyennant de rares coupures, et projeté devant un public peu nombreux, le problème étant d'une moindre actualité (1) et la presse réticente.

Car non seulement la presse fasciste est systématiquement contre, mais la presse de gauche est réticente devant l'ambiguïté de la signification, tandis que la presse impartiale se plaint de ce que le sujet n'ait pas été traité. Ces deux derniers points de vue demandent à être précisés et corrigés.

Ambigu, *Tu ne tueras point* l'est au même titre que tous les grands films qui abordent un grave problème et que toutes

(1) Ce texte d'octobre 62 était prophétique : il y eut moins de 5' de coupures, et seulement 21 343 entrées en exclusité parisienne. — N.D.L.R.

les *superproductions* — celle-ci a coûté trois cents briques (2) — à sujet politique. Le charme original de l'ambiguïté contrainte qui faisait toute la saveur du *Passage du Rhin* (Cayatte, 1960) est aussi celui de *Tu ne tueras point*. Mais l'indulgence, la sympathie envers tout ouvrage *ambigu*, que l'on reproche souvent à cette revue, ne sont point justifiables seulement par cette excellente raison esthétique, dénuée de snobisme et de confusionnisme et issue de la conjonction de la nouveauté, de l'originalité et de la surprise, elles le sont également par la vérité relative de toute ambiguïté, et surtout par la vérité plus absolue de certaines ambiguïtés. Que le problème de l'objection de conscience n'ait pas été résolu, je ne veux pas dire par l'Etat, mais même par les pensées les plus objectives, montre bien la nécessité de l'ambiguïté dans le cas présent.

Elle est ici provoquée, avant tout, par le revirement du héros au procès: pendant près de deux heures, on nous oppose un prêtre qui a tué à un objecteur de conscience qui refuse de tuer, et tout nous laisse supposer que le premier va être acquitté, et le second condamné. Non seulement l'Etat ôte la liberté à ses adversaires, mais il agit de la même façon — ô ironie — envers les membres les plus sincères de cette Eglise sur laquelle il fonde son pouvoir. Il condamne le vrai croyant et couronne les tartuffes. Cette démagogie fort roublarde vise à associer les gens de l'autre bord à une lutte qui est pourtant, au départ, politiquement définie, et la manœuvre a fort bien réussi auprès de la presse catholique italienne à Venise. Pour les besoins de cette démonstration schématique, arbitraire et brillante, les auteurs semblent avoir abandonné leur veine anticléricale et anarchiste, accordant le bon rôle au bon chrétien, et leur mépris au mauvais. Mais, surprise, dix minutes avant la fin, le double jeu cesse, les auteurs se refusent à leur rôle d'avocats du diable: Cordier renie l'Eglise. Et tout le bel échafaudage s'écroule, car, sur le coup, l'on a l'impression — démentie en fait par la réflexion ultérieure — que c'est son rejet de la religion qui fait condamner Cordier. Grâce à ce deus ex machina, le film possède deux significations, celle affectée de la démonstration, et celle plus affective, plus personnelle, qui est elle-même fort ambiguë : la mise en scène hypocrite d'Adler et de ses acolytes, qui lui conseillent de mettre sa soutane pour impressionner le jury, et l'attitude arbitrairement indulgente de l'unanimité à l'égard du clergé, montrent à Cordier la vanité de toute preuve apportée par la religion, à qui l'on peut faire dire tout ce que l'on veut. De là à l'athéisme, il n'y a qu'un pas, que Cordier semble franchir à la fin.

Il s'agit donc d'une évolution spirituelle — ou d'une régression spirituelle si l'on se place du point de vue du dogme — qui explique et justifie le jeu des acteurs : la calme obstination que Terzieff, par son physique et par son travail, exprime à merveille, n'est nullement celle des héros positifs des films américains sociaux. Elle est celle d'un très jeune homme, sérieux, sincère et intelligent, mais néanmoins borné et buté sur ces idées fixes si particulières à l'adolescence. Cette critique de l'idéalisme naïf explique aussi le jeu outrancier et faux des interprètes des personnages situés dans l'entourage de Cordier, comme ses parents ou le prêtre-ouvrier. Ce sont d'honnêtes gens sympathiques, comparativement aux militaires, mais ce sont aussi des cons. Et il faut admirer la composition de Suzanne Flon, si justement récompensée à Venise, pour avoir osé être horripilante et franchement détestable dans un rôle où elle aurait dû émouvoir, de même qu'il faut louer le courage d'Autant-Lara pour avoir osé faire des « bons » de son film des imbéciles, tout comme il avait osé faire des « pauvres » des *Régates* des salauds. C'est là une audace peu commerciale, et qui n'a pas l'heur de plaire à la critique. Une audace qui semble *partiellement* inconsciente et due essentiellement à la fougue naturelle d'Autant-Lara, qui ne tarde pas à dominer l'Autant-Lara intellectuel : tout est déformé, porté à la caricature ; la critique devient arbitrairement méchante à un point qui dépasse l'entendement. Evidemment, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre peu dominée, réalisée plus ou moins consciemment (3) — ce n'est pas seulement l'objection de conscience, c'est surtout l'objection à la conscience — elle reflète des tendances diverses: c'est tantôt l'Autant-Lara naturel, tantôt l'Autant-Lara classique. A l'opposé de *La Traversée de Paris* (1956), son œuvre la plus violente et la plus révélatrice, et

(2) Pour raison, entre autres, de clarté, il est devenu nécessaire, devant l'absence de toute signification concrète et la multiplicité des définitions financières françaises, d'adopter la définition financière ancestrale, permanente et évocatrice, représentée par la balle (= 1 centime actuel = 1 franc révolu), le sac (= 10 francs actuels = 1 000 francs révolus) et la brique (= 10 000 francs actuels = 1 million de francs révolus).

(3) Comme le prouve le schématisme appuyé du jeu, même lorsque le dialogue reste d'une subtile discrétion (cf. les délibérations du jury).

comme dans *Les Régates de San Francisco* (1959), son film le meilleur et le plus complet, nous avons ici de bizarres alternances de ton et de mode de jeu, oscillant entre la tradition de la qualité et la frénésie, sans oublier cette curieuse fixation prolongée de l'attitude naturelle des comparses qui rappelle Godard et nous surprend plus que la frénésie coutumière, somme toute mesurée dans ce film sage comparativement aux *Régates* et à *La Traversée*, sans oublier non plus l'admirable lyrisme anarchiste de la chanson d'Aznavour.

Cette somme d'ambiguïtés est en partie une transposition de l'ambiguïté naturelle du sujet sur un autre plan, plus personnel, transposition qui exprime ce sujet par sa forme équivalente, mais non par la logique de l'analyse. C'est pourquoi, au premier reproche de n'avoir pas fait une œuvre claire, positive, didactique et démagogique contre la guerre capitaliste (au lieu d'accuser comme ici la Guerre en général, dont aucun parti ne rejette hélas le principe), s'ajoute le second, celui de n'avoir pas traité le sujet.

D'abord, l'arbitraire et l'invraisemblable de l'opposition entre les deux cas du film, même si elle se fonde sur un fait divers, limitent grandement sa portée. De plus, Cordier refuse de porter l'uniforme même si c'est pour devenir rampant, car, dit-il, ce serait servir l'armée... qu'il sert encore plus, avant son incarcération sous les drapeaux, lorsqu'il achète au tabac des cigarettes et des allumettes, dont la taxe alimente effectivement le budget de l'Armée. Si, en temps de guerre, l'objection de conscience consiste à ne jamais faire de mal à l'ennemi, en temps de paix, elle consiste, non pas en un emprisonnement stérile, mais en l'émigration, en sa propre propagande, et en un sabotage effectif à l'intérieur de l'armée. L'attitude de Cordier témoigne donc d'un idéalisme bien naïf. Mais jamais, même dans son évolution finale, Cordier ne nous est présenté comme exemplaire. *Tu ne tueras point* attire l'attention du spectateur sur la situation de l'objecteur de conscience en France, et sur le problème qu'il pose, mais, ne seraitce qu'en rendant ridicule le personnage de la mère qui devrait arracher des larmes, et en détruisant l'efficacité de sa propre démonstration, il se situe au-dessus de son sujet.

Le centre d'intérêt se place essentiellement au second degré : ce n'est pas l'objection de conscience, mais le point de vue avec lequel le metteur en scène traite d'un sujet qui se trouve être plus ou moins l'objection de conscience. On a trop tendance à croire que le sujet des films évoquant un grand sujet est ce grand sujet. Parce qu'elle ne voyait en *Beyond a Reasonable Doubt* (*Invraisemblable vérité*, Lang, 1956) qu'un film sur la peine de mort, la critique a détesté le film. Comme *Beyond a Reasonable Doubt*, *Tu ne tueras point* est un film intime et personnel, mais aussi un film qui porte sur le public pour des raisons étrangères à sa valeur, comme *Nous sommes tous des assassins* (Cayatte, 1952), cumul qui constitue un tour de force.

Luc MOULLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Tous ceux qui tombent

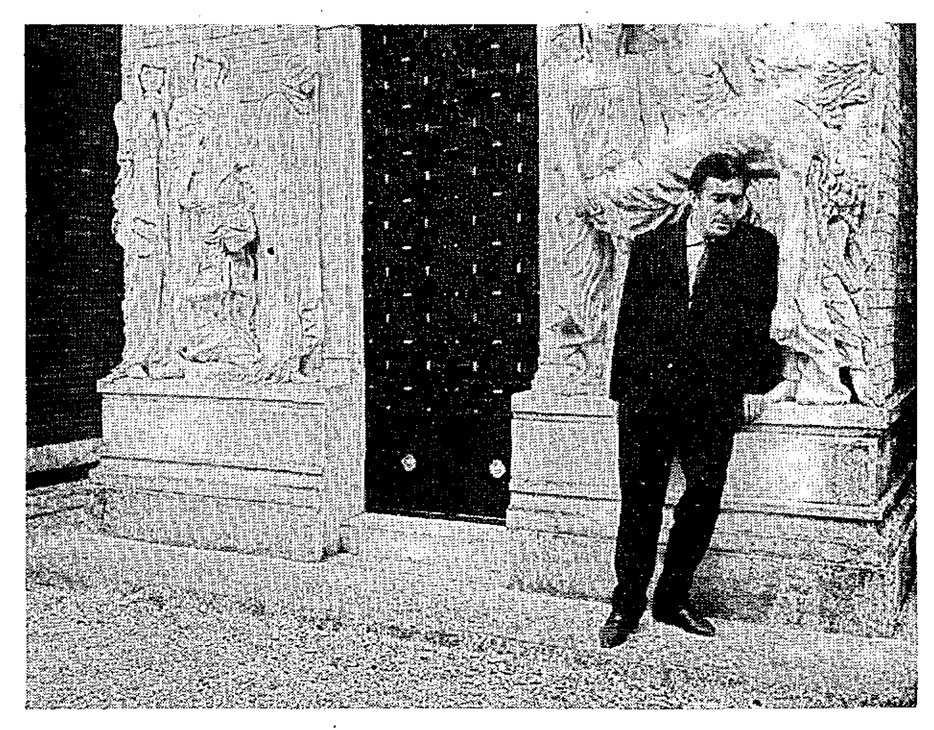
L'APE REGINA (LE LIT CONJUGAL), film italien de MARCO FERRERI. *Scénario :* Rafael Azcona, Goffredo Parise et Marco Ferreri. *Images :* Ennio Guarnieri. *Musique :* Teo Usuelli. *Interprétation :* Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Walter Giller, Linda Sini, Riccardo Fellini, Igi Polidoro, Nino Vingelli, Jacqueline Perrier. *Production :* Sancro Film-Fair Film, 1963. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Oublions les méthodes publicitaires, d'ailleurs légitimes, qui ont accolé un label « comédie » à ce film. Il n'en reste pas moins que l'accueil du public justifie la publicité, et en voilà assez pour nous rendre perplexes. Comment peut-on métamorphoser en « éclat de rire » ce funèbre grincement de dents ? Sa conclusion dramatique ne constitue en aucune façon une « chute ». Elle n'apporte pas le moindre changement de ton, ni la moindre surprise. C'est au contraire le résultat inéluctable d'une action développée avec l'inhumaine perfection d'un décret fatal. Il ne faut pas beaucoup se forcer pour reconnaître ici, dans la Femme, l'instrument du destin, car elle poursuit l'Homme avec une implacable obstination qui n'est pas sans évoquer le courroux des dieux. Bref, n'hésitons pas à

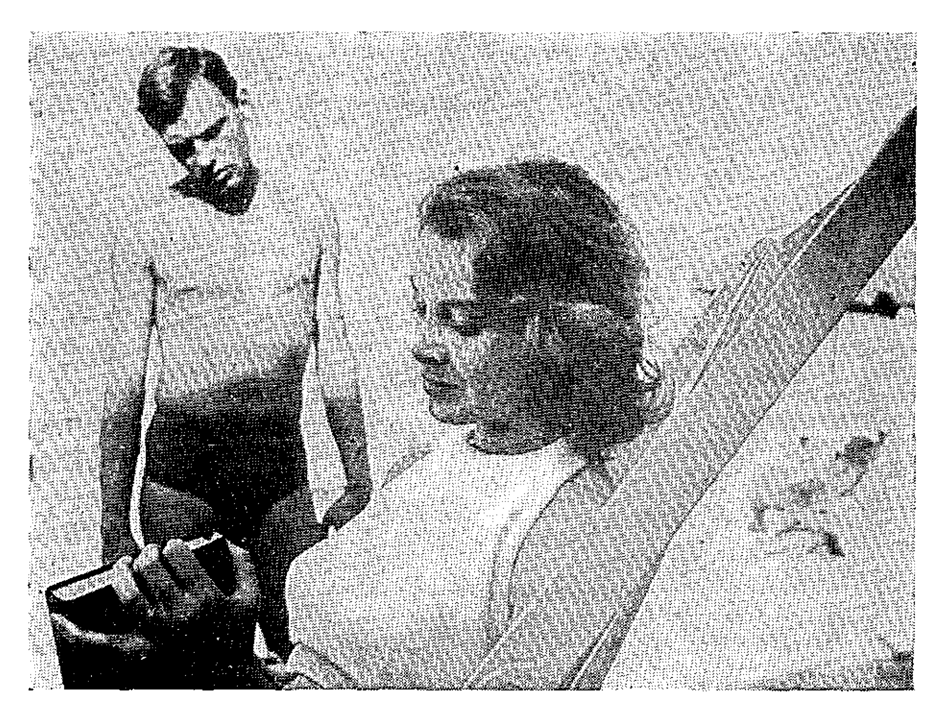
braver le ridicule et à dire, une bonne fois, que *Le Lit conjugal* est une tragédie grecque.

En général, le spectateur déteste le mélange des parties nobles et des autres. Tout ce qui touche aux choses domestiques entache de trivialité le débat, et il est toujours impossible, en dépit des preuves contraires, de brouiller les comptes de cuisinière et les affaires du cœur ou les drames de l'intellect. A plus forte raison si l'artiste ne s'élève pas au-dessus de la ceinture, et refuse en même temps les alibis cérébraux de l'érotisme. A rester ainsi entre deux draps, notre homme n'échappe pas à l'accusation d'obscénité. Et comme il détaille chaque progrès de la machine infernale, on lui reproche également sa lourdeur et sa grossièreté ! Chaque étape de la destruction d'un être, en réalité, porte la marque d'une nécessité profonde. Il n'y a pas de scène gratuitement complaisante dans le film de Ferreri, et la grande originalité de l'auteur est d'avoir maintenu avec ténacité le propos de son œuvre au niveau le plus fondamental, le plus élémentaire et le plus ancien — puisqu'il rappelle l'origine de la vie — celui du sexe. Bien entendu, le sexe est ici considéré (selon une loi des contraires qui appartient elle aussi aux archétypes de l'humanité) comme la voie d'accès majeure à la Mort. En ce sens, *Le Lit conjugal* prouve une subtilité plus grande qu'*El Cochecito*, où la vieillesse figurait l'ouverture à la Mort selon les traditions les plus éculées.

Mais le goût du macabre ne doit pas nous cacher une préoccupation à la fois plus totale et moins nihiliste. Le cinéaste proteste avant tout contre la condition humaine. Il décrit avec rage un égoïsme, une solitude, qui relèvent d'un problème existentiel général et non point d'une critique sociale particulière. On trouve certes dans ce film, comme dans les précédents du même auteur, une description précise de faits sociaux (ici, en particulier, l'emprise de la religion sur la vie en Italie). Cette description est exécutée avec un réalisme minutieux, surtout dans le domaine de l'interprétation, fort inventive et nuancée, ce qui dément l'apparence de « farce » composée à gros traits. Mais borner le travail de Ferreri à une décalcomanie des verrues sociales, ce serait le renvoyer au néo-réalisme le plus étriqué. Personne, dans le monde qu'il peint, n'est foncièrement bête ou méchant (pas plus les curés que les autres). Mais chacun accepte de s'engluer dans un mécanisme absurde et terrifiant, et voilà le crime des hommes, aux yeux du cinéaste, voilà toute la tragédie. Cela dit, je sais bien que l'absurde n'est plus à la mode, aujourd'hui. Marco Ferreri ne sera donc jamais un cinéaste à la mode que pour de mauvaises raisons. — *M. M.*



Ugo Tognazzi dans *L'ape regina,* de Marco Ferreri.



Jean-Louis Trintignant et Eleonora Rossi-Drago dans *Estate violente,* de Valerio Zurlini.

Années d'apprentissage

ESTATE VIOLENTE (ETE VIOLENT), film italien de VALERIO ZURLINI. *Scénario :* Valerio Zurlini, Suso Cecchi d'Amico et Giorgio Prosperi. *Images :* Tino Santoni. *Musique :* Mario Nascimbene. *Interprétation :* Eleonora Rossi-Drago, Jean-Louis Trintignant, Jacqueline Sassard, Lilla Brignone, Enrico Maria Salerno, Cathia Caro, Raf Mattioli. *Production :* Titanus-S.N.C., 1959. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Deuxième film de Valerio Zurlini (1926), venant après *Le ragazze di San Frediano* (1954) et avant *La ragazza con la valigia* (*La Fille à la valise,* 1960), sorti ici sans succès l'an passé, et *Cronaca familiare* (1962), Lion d'or au Festival de Venise et encore inédit en France, *Estate violente* (1959), enfin projeté à Paris avec un sérieux retard et dans une salle de quartier, nous révèle à leur origine les principes qui régissent les deux films suivants, très supérieurs, mais, pour cela même, moins faciles à disséquer.

Dans la petite ville de Rimini, au moment de la chute de Mussolini en 1943, un jeune homme, fils d'un riche fasciste, délaisse les amis de son âge, oisifs et frivoles, pour une veuve encore jeune, qui l'incitera à déserter. Rescapé avec elle d'un bombardement de train, il décide alors de ne plus vivre à l'écart du monde et s'en va combattre.

D'abord, certaines communautés thématiques avec les films suivants nous apprennent que ce que nous croyions contraintes idéologiques, concessions au public ou pures contingences est très nettement volontaire : Zurlini s'attache aux rapports entre les êtres humains, et plus particulièrement aux premiers rapports qui puissent exister, les rapports familiaux, si importants en Italie, et les rapports sentimentaux, ceux-ci dans la mesure où ils peuvent se ramener à des rapports familiaux, ou s'en rapprocher. A travers le sujet présent, ces rapports familiaux et sentimentaux s'amplifient jusqu'à poser le problème des relations entre la collectivité et l'individualité, qui tend chaque fois vers l'intégration. Dans *Estate violente,* le héros est attiré successivement par la collectivité individualiste et oisive des jeunes bourgeois de son âge, puis par l'individualité de la femme qu'il aime, elle-même très fortement marquée par la famille — elle vit d'ailleurs avec sa mère et sa fille, et se heurte à sa demi-sœur sur des questions d'interprétation du sentiment familial — avant de se donner tout entier à la collectivité plus vaste de la nation, supprimant les contradictions inhérentes à l'égoïsme des collectivités restreintes, familiales ou amicales, qui cherchent à créer le bonheur de quelques-uns au détriment de celui des autres. Dans *La ragazza con la valigia,* il s'agira de l'intégration impos-

sible — nous sommes en Italie — d'une fille entretenue à une famille bourgeoise et bien pensante ; *Cronaca familiare* décrit une unité familiale détruite, et les difficiles efforts de deux frères pour la reconstituer.

Il n'y a là rien de bien neuf, si ce n'est qu'en un temps où la majorité des cinéastes italiens se prennent pour des penseurs originaux, à l'image de leurs confrères français, alors qu'ils ne peuvent produire qu'une originalité formelle, et de valeur rarement élevée, le néo-conformisme sincère de Zurlini, qui reflète si bien l'âme de son pays (d'où son grand succès uniquement national), possède une valeur d'originalité considérable, alliée au charme d'une lucidité et d'une modestie sympathiques.

Par ses bons sentiments, son respect du mélodrame, Zurlini n'est pas sans rappeler Griffith, dont il possède la précision, la justesse et la conception du rythme. Il s'en tient très rigoureusement à son sujet, dont il étudie avec patience les multiples facettes, ce qui fait que l'action progresse et surtout démarre assez lentement (pour expliquer l'échec à l'étranger de cette œuvre trop peu moderne). Mais une telle rigueur a ses avantages : l'attachement du cinéaste à chaque chose montrée, quel que soit son intérêt, est communicatif ; de plus, cette rigueur exige un traitement sans ellipses des scènes difficiles, dont le fait même d'avoir pu en concevoir la réalisation est déjà une réussite : ainsi, ici, la séduction progressive d'une veuve et mère de trente ans par un tout jeune homme, dans *La ragazza*, l'intervention du prêtre qui tente d'éloigner l'héroïne, et, dans la simplicité antidramatique de l'admirable *Cronaca familiare*, presque chaque moment. L'emploi de procédés techniques très directs, comme le champ-contrechamp à parallélisme intégral, donne de très beaux résultats dans la scène de danse, où les couples sont intercroisés en cage d'escalier : situation conventionnelle excellemment rendue pour la première fois au cinéma. Enfin, la reconstitution historique du conditionnement des faits et des personnages est convaincante : nul n'a mieux évoqué Rimini et sa jeunesse insouciante.

Mais les insuffisances du scénario (le revirement final trop brusque), des dialogues (d'une convention sans attrait) et des acteurs neutralisent trop souvent la perfection d'une méthode qui allait faire du metteur en scène de *Cronaca familiare* l'un des premiers de son pays. — L.M.

Filles et gangsters, de Shohei Imamura.

Les yeux d'Aroko

BUTA TO GUNKANP (FILLES ET GANGSTERS), film japonais en Nikkatsuscope de SHOHEI IMAMURA. *Scénario* : Hisashi Yamauchi. *Images* : Shinsaku Himeda. *Musique* : T. Mayuzumi. *Interprétation* : Hiroyuki Nagato, Jitsuko Yoshimura, Shiro Osaka, Yoko Minamida, Masao Mishima. *Production* : Nikkatsu Corporation, 1961. *Distribution* : Films Marbeuf.

Le prégénérique commence par un ample, élégant, énigmatique et précis mouvement d'appareil, qui rappelle le premier plan de *Touch of Evil*, et qui décrit l'akasen chitai d'une base navale U.S. près de Tokyo. Ce travelling nous montre tous les protago-

nistes de la sordide histoire qui va nous être contée, mais encore faudra-t-il bien se rendre compte que cette histoire de gangsters masque une histoire de fille (car le titre ment : il s'agira d'une seule fille, mais laquelle !). C'est d'abord pour les beaux yeux de cette fille — le saura-t-elle jamais ? — que je me risque à louanger ce film. Mais ce n'est peut-être pas encore là raison suffisante aux CAHIERS : j'ajouterai donc que ces yeux, c'est la « mise en scène » qui nous les donne à voir. Et à tant faire, pas seulement les yeux, mais tout le visage.

Reprenons par le début : un jeune garçon, dans le quartier des lanternes rouges, attire les marins américains et nous apprenons qu'il fait partie d'une bande sans foi ni loi à laquelle il voue un culte éperdu, mais pas exclusif cependant puisque, comme moi, il aime la jeune Aroko. Celle-ci voudrait bien qu'il aille à l'usine, mais il a juré fidélité à son chef et s'occupe de nourrir les cochons volés par la bande. Il se dispute alors avec son amie, et c'est là que nous avons une série de champs-contrechamps sur leurs visages, en Nikkatsuscope, où la justesse des regards, la durée des plans, la vérité des mimiques, la beauté du dialogue et la poésie des raccords permettront à Aroko et à Kinta (c'est le garçon) d'entrer dans l'histoire du cinéma nippon, mieux que n'importe quels disputailleurs des films de Kurosawa, Ichikawa et autres Wawa.

Délaissée, Aroko, poussée par l'exemple de sa sœur aînée et par sa mère désargentée, fait la fête avec les Américains. C'est le deuxième grand moment : d'abord, cette Aroko si sage et belle d'être sage se déchaîne et devient encore plus explicitement séduisante en dansant. Entraîneuse entraînée dans une chambre, elle se réveille et résiste à ces trois marins qui en veulent pour leurs yens : Imamura nous montre la scène du point de vue du plafond, le plus juste en l'occurrence, et la caméra tourne très vite, puis fondu enchaîné, ça tourne de moins en moins vite et voilà Aroko seule et déshabillée sur le lit, avec un goût d'amertume dans la bouche. Rien d'esthétisant dans ce cadrage et ce mouvement puisque l'émotion nous a gagné.

Pendant ce temps, Kinta est toujours fasciné par les gangsters et se fait embrigader dans un transport de cochons : les camions qui transportent les bêtes s'arrêtent en plein milieu de la rue de la honte, et Kinta tout à coup déçu par ses amis leur fait libérer les cochons sous la menace d'un fusil-mitrailleur dont il ne sait d'ailleurs pas se servir. Les cochons effrayés envahissent les ruelles du quartier et piétinent bunuelesquement toute la bande. On perd alors de vue Kinta, mais c'est pour retrouver Aroko à qui la vie a donné une leçon. Elle prendra le prochain train, seule, pour rejoindre l'usine : elle a toute l'existence devant elle ; l'essentiel, c'est de savoir bien vieillir.

Trois grands moments, c'est beaucoup pour un film qui, à première vue, n'en promet aucun. Or, il y a aussi de nombreux petits moments, celui entre autres où Kinta rejoint son Aroko en soutien-gorge et la réjouit en lui promettant de quitter la ville avec elle. Et puis, cinquante cadrages inattendus, qui situent les lieux et les gens, le désir et la peur. Donc, le plaisir d'être au cinéma. Fruste sans doute, et on ne sait trop quels rapports secrets entretiennent ici le cinéaste et le monde, mais qu'est-ce que cela fait puisque nous sommes pris par les sentiments. Vive ce cinéma sentimental, et son éducation. — F. W.

Comment s'en débarrasser ?

THE DESERT FOX (LE RENARD DU DESERT), film américain de HENRY HATHAWAY. *Scénario* : Nunnally Johnson, d'après la biographie de Desmond Young. *Images* : Norbert Brodine. *Musique* : Daniele Amfitheatrof. *Interprétation* : James Mason, Sir Cedric Hardwicke, Jessica Tandy, Luther Adler, Everett Sloane, Leo G. Carroll, George MacReady, Richard Boone, Eduard Franz, Desmond Young. *Production* : Nunnally Johnson, 1951. *Distribution* : 20th Century Fox.

Les Hitler de cinéma sont peu convaincaints (fût-ce des honorables *La Fin d'Hitler* et *C'est arrivé le 20 juillet*, de Pabst) : on peut se faire passer pour le Napoléon, non pour le Hitler qu'on n'est pas.

Celui qu'on nous propose ici n'échappe pas à la règle (qui eut pour exception les deux plans du Hitler langien de *Man Hunt*), mais ce n'est pas grave puisque le sujet du film est Rommel, admirablement interprété par James Mason, et avec plus de vraisemblance qu'il ne le fut par Erich von Stroheim senior, génial mais déplacé dans le nullissime *Five Graves to Cairo* (1943).

En 1951 (date du *Renard*), le recul de l'histoire a joué : on voit plus sereinement les choses. Trop, même, selon certains, d'où le recul supplémentaire imposé à la France dont on craint la mémoire trop longue : nous attendrons dix ans. Mais c'est bonne période pour un film de guerre que 1963, où joue à plein la fascination des vingt ans après.

L'atmosphère des plus raisonnables sphères de l'Allemagne d'alors nous est rendue avec justesse. L'orgueil, la folie d'un homme mènent le pays à la catastrophe. Il déraille de partout mais s'accroche, et plus il s'accroche plus il fait dérailler, faisant tout pour hâter ce qu'il craint le plus. Lui demander de s'effacer ? Mais il est l'Allemagne, qui est lui. Et si lui doit

sombrer, la barque — c'est la moindre des choses — devra suivre son capitaine. Il faut donc s'en débarrasser, mais comment ?

Se forment, peu à peu, de petits comités d'action, prêts à *réagir* et à *rédiger* les termes de la paix. On pressent Rommel. Celui-ci, tiraillé entre sa fidélité actuelle de soldat et sa *fidélité essentielle au pays*, comprend mais hésite.

Il n'aura jamais le temps de dire oui. Sa voiture est mitraillée sur la route par un avion américain (la réalité reprenant exactement une scène de *Wings* de W. Wellman, 1927, que reprend ici Hathaway) et il est grièvement blessé. Pendant sa convalescence, il apprend l'attentat du 20 juillet (44 - il leur aura fallu tout ce temps pour réfléchir et agir : 12 fois 12 mois, comptés à *partir* de juillet 32, première grande victoire - le 31 - du parti nazi), qui échoue, avec les suites que l'on connaît. Ses sympathisants, même lointains, sont éliminés, dont Rommel que deux émissaires de Hitler viennent inviter chez lui à se suicider. Rommel *saura s'incliner* avec classe et faire une belle sortie.

Ce paladin du monde occidental, incarnant l'esprit de l'aventure et de la chevalerie, Hathaway, maintenant, quasi le divinise : on le voit au ciel, à travers nuages.

Mais Hathaway est plus doué pour l'action que pour l'hagiographie. Le début (*commando d'hommes-grenouilles* attaquant le Q.G. de l'invulnérable Rommel) est un beau morceau de cinéma. Est-ce de l'Hathaway ? C'est *en tout cas* de l'aventure style américain. Par la suite, jamais ennuyeux, souvent intelligent, mais de plus en plus *statique*, le *film* (qui continue d'accrocher dans l'épisode du Rommel d'Arabie) retrouve de moins en moins souvent ce ton.

Hathaway avait cette qualité de savoir *répondre* aux sollicitations d'un genre et le porter à un heureux point d'équilibre et d'efficience. Ce fut la grande qualité de beaucoup de cinéastes mineurs qui, abandonnés par l'esprit du genre (ou sa machine, et parfois c'était la même chose), s'effondrèrent.

Un Boetticher, par exemple — que chaque vision ou révision grandit — quand il s'abandonne au genre, en même temps *le* recrée. C'est en de tels francs-tireurs que survit aujourd'hui l'esprit du cinéma américain. Peut-être l'esprit d'aventure et de cinéma tout court.

Par ailleurs, *The Rise and Fall of Legs Diamond* était une bonne transposition de l'aventure hitlérienne. — M.D.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, MICHEL MARDORE, LUC MOULLET et FRANÇOIS WEYERGANS.

Films sortis à Paris du 5 Juin au 2 Juillet 1963

4 FILMS FRANÇAIS

O.S.S. 117 se déchaîne, film d'André Hunebelle, avec Kerwin Mathews, Nadia Sanders, Irina Demich, Henri-Jacques Huet, Daniel Emilfork. — On est instamment prié de ne pas confondre cet anémique et cafardeux agent 117 avec l'excellent agent 007 (dit James Bond) qui nous mena en bateau, lui aussi, au printemps dernier : Hunebelle ou le manche.

Le Roi du village, film d'Henri Gruel, avec Henri Tisot, Catherine Rouvel, Luisa Mattioli, Anna-Maria Pace, Maryse Mejean. — Par charité pour Gruel et pour Rémo Forlani, son scénariste, nous souhaiterions ne pas avoir vu leur film ; sur le thème du gentil benêt qui va chercher dans la capitale le bonheur qui l'attend à domicile, il est difficile d'imaginer comédie de patronage plus fade et moins drôle.

Soupe aux poulets, film de Philippe Agostini, avec Jean Servais, Claude Brasseur, Maurice Biraud, Gérard Blain, Guy Bedos, Françoise Spira. — Le poncif de la menace en lieu clos est un des plus redoutables (mais des plus économiques) aux mains des cinéastes académiques ; et Agostini est à Wyler ce que celui-ci est à Ford.

Tu ne tueras point. — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 54.

11 FILMS ITALIENS

America di notte (*Les Nuits d'Amérique*), film en couleurs de Guida, Rendhel et Duchesne, avec des vedettes américaines de variétés. — Amérique ou Europe, ces nuits sont bien les mêmes : insolite vous manque, et rien n'est variété.

L'ammutinamento (*Les Révoltées de l'Albatros,* ou *La Mutinerie des filles perdues*), film en Scope et en couleurs de Silvio Amadio, avec Anna-Maria Pierangeli, Edmund Purdom, Armand Mestral, Ivan Desny, Michèle Girardon. — Révolte de galériens et de prostituées, que la perfide Albion envoyait peupler les Amériques. Histoire réalisée avec un sérieux louable, et avec les moyens du bord, c'est-à-dire un décor de vieux rafiot tanguant devant des toiles peintes. Manque, hélas, le grain de folie du *Navire des filles perdues.*

L'ape regina (*Le Lit conjugal*). — Voir note de Michel Mardore dans ce numéro, page 57.

Estate violente (*Eté violent*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 59.

Il gattopardo (*Le Guépard*). — Voir critique de Jean-André Fieschi dans ce numéro, p. 45.

Giulio Cesare il conquistadore della Gallia (*Jules César conquérant de la Gaule*), film en Scope et en couleurs d'Amerigo Anton, avec Cameron Mitchell, Rik Battaglia, Dominique Wilms, Ivo Payer, Raffaella Carra. — Les romains de Cinecitta ont osé renouveler l'affront d'Alésia. Quel Vercingétorix nous débarrassera d'Amerigo Anton et de ses émules ?

Giuseppe venduto dai fratelli (*L'Esclave du Pharaon*), film en Scope et en couleurs d'Irving Rapper, avec Geoffrey Horne, Belinda Lee, Robert Morley. — Non sans désinvolture dans l'adaptation, voici l'histoire de Joseph et du couple Putiphar, ainsi que les sept vaches maigres et les sept vaches grasses, etc. Technique et style américains cent pour cent. Beaucoup de scrupules « historiques » et de recherches dans les décors et costumes. Nous sommes loin de la fantaisie des péplums italiens, mais cette solennité distille, en contrepartie, un ennui mortel.

L'ira di Achille (*La Colère d'Achille*), film en Scope et en couleurs de Mario Girolami, avec Gordon Mitchell, Jacques Bergerac, Christina Gaioni. — Achille restant sous sa tente, nous-mêmes restons dans l'attente de meilleurs jours pour le péplum (le Canard, pour une fois, n'a rien à craindre).

Mondo caldo di notte (*Filles sexy de nuit*), film en Scope et en couleurs de Renzo Russo, avec des vedettes de variétés internationales. — Caldo ou frigo, ce monde est bien petit : rien que la terre, disait-on déjà il y a quarante ans ; eh oui, rien de neuf sous les étoiles - celles-ci passablement ternies ou d'occasion.

Le quattro giornate di Napoli (*La Bataille de Naples*), film de Nanni Loy, avec Charles Belmont, Lea Massari, Jean Sorel, Georges Wilson. — La reconstitution à Naples même, et avec le concours des habitants, du mouvement insurrectionnel qui chassa les troupes allemandes en 1943, est un modèle du « genre » : l'ampleur du travail et la qualité du réalisme ont permis d'atteindre un niveau de vraisemblance étonnant, proche à 0,1 de l'événement authentique. Mais Loy a voulu dramatiser, « personnaliser » cette chronique objective. Il suit donc en « gros plan » divers personnages, et les clichés sentimentaux et stylistiques dont il use finissent par détruire presque complètement la vérité de leur contexte.

Il sorpasso (*Le Fanfaron*). — Voir note dans notre prochain numéro.

10 FILMS AMERICAINS

The Desert Fox (*Le Renard du désert*). — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 61.

Don Daredevil Rides Again (*Zorro le diable noir*), film de Fred C. Brannon, avec Ken Curtis, Alice Townee, Roy Barcroft. — Série Z, si on prend la lettre à son pied ; mais ce n'est que dans ce genre de films que l'on trouve une photo irréelle et poétique : un peu à la façon des anciennes pellicules orthochromatiques.

Flower Drum Song (*Au rythme des tambours fleuris*), film en Scope et en couleurs de Henry Koster, avec Nancy Kwan, James Shigeta, Miyoshi Umeky. — Testament esthétique de l'équipe Rodgers-Hammerstein, qui n'a guère pour originalité qu'être entièrement joué, chanté et dansé par des Chinois (et Chinoises), vrais ou faux. Tout cet exotisme glorifie, comme il se doit, l'American Way of Life, la sauce safran faisant passer le poisson-Sam ; deux ou trois danses sauvent la mise.

Forty Pounds of Trouble (*Des ennuis à la pelle*), film en couleurs de Norman Jewison, avec Tony Curtis, Phil Silvers, Suzanne Pleshette, Claire Wilcox. — Spectacle familial par excellence, où intervient l'inévitable et empoisonnante gosse de six ans que procréent sans relâche certains producteurs yankees (ici, le producteur est aussi l'acteur). Pour faire bonne mesure, une visite complète de Disneyland achèvera de vous rendre pédophobe.

Gigot (*Gigot, le clochard de Belleville*), film en couleurs de Gene Kelly, avec Jackie Gleason, Katherine Kath, Gabrielle Dorziat, Jean Lefebvre et le chat Rhubarb. — De Gene Kelly, nulle trace. Quant à Jackie Gleason, auteur, musicien et interprète de cette chose innommable, il se prend pour un mime génial, comme un Chaplin mâtiné de Tati. Entre l'arriéré mental (et muet) au grand cœur et la prostituée tuberculeuse, sans oublier l'inévitable gosse de six ans, le « wonderful Pariss » de 1920 (ou Belleville recréé aux studios de Boulogne) évoque une momie répugnante.

Girls, Girls, Girls (*Des filles, encore des filles*), film en couleurs de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Stella Stevens, Laurel Goodwin, Guy Lee. — Félicitations à Norman Taurog, qui semble avoir manigancé cette croisière chantante sur un thonier, dans les mers du Sud, à seule fin de couler Elvis Presley. Il a presque réussi.

If a Man Answers (*Un mari en laisse*), film en couleurs d'Henry Levin, avec Sandra Dee, Micheline Presle, Bobby Darin, John Lund, Cesar Romero, Stefanie Powers. — Un sujet pour notre ami Kast (le matriarcat considéré comme dressage du mâle) enrobé dans la guimauve la plus épaisse qui se puisse couler : pour estomacs solides.

Nine Hours to Rama (*A neuf heures de Rama*), film en Scope et en couleurs de Mark Robson, avec Horst Bucholz, Jose Ferrer, Valerie Gearon, Robert Morley, Don Borisenko, J.S. Casshyap. — Le récit se place entre la découverte du dernier complot contre Gandhi et la minute de sa mort. Entre le beau générique de Saül Bass et l'assassinat du Mahatma, plutôt réussi, le spectateur doit subir les neuf heures de « suspense » annoncées par le titre, mais aussi, en flashbacks, toutes les années de jeunesse du meurtrier, et ses amours, pour ne pas nous priver des mobiles psychologiques. Un peu de l'Inde transperce par éclairs ce fatras.

Showdown (*Le Collier de fer*), film de R.G. Springsteen, avec Audie Murphy, Kathleen Crowley, Charles Drake. — La seule idée est au début : le poteau, planté au centre de la place du village, où l'on enchaîne les prisonniers ; puis la routine des conflits femme-copain prend le dessus. Avant comme après, mise en scène en dehors du coup.

Two Weeks in Another Town (*Quinze jours ailleurs*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

2 FILMS ESPAGNOLS

La casta Susanna (*La Chaste Suzanne*), film en couleurs de Cesar Amadori, avec Noël Roquevert, Maruja Diaz, Armand Mestral, Duvallès. — Qui va à la chaste perd le prix de sa place.

Llama un tal Esteban (*Attention ma belle*), film de P.L. Ramirez, avec Luiz Marquez, José Campos, Malila Sandoval. — Cent-quatre-vingt-dix-septième remake d'*Assurance*, ici sur la muerte : le Phénix, une fois encore, n'a rien à craindre.

2 FILMS MEXICAINS

Abismos de Pasion (*Les Hauts de Hurlevent*). — Voir critique de François Weyergans dans ce numéro, page 48.

Le Cabaret des filles perdues, film d'Alfonso Corona Blake, avec Columba Dominguez, Kitty de Hoyos, Elsa Cardenas. — Une seule Ninon Sevilla nous manque, et tous les bordels du Mexique sont dépeuplés (quoique la présence de Mrs B.B...).

1 FILM ALLEMAND

Die Försterchristel (*Christelle et l'empereur*), film en couleurs de F.J. Gottlieb, avec Sabina Sinjen, Peter Weck, Doris Kirchner, Wolf Albach-Retty. — Les Allemands ne se sont pas remis de la disparition prématurée de Sissi. Rien ne nous oblige à partager leurs sentiments.

1 FILM HONGROIS

Alba Regia (*Les Cigognes s'envolent à l'aube*), film de Mihaly Szemes, avec Tatiana Samoïlova, Miklos Gabor). — Amour et résistance : cocktail non-molotovien. Les cigognes ont du plomb dans l'aile.

1 FILM JAPONAIS

Buta to Gunkanp (*Filles et gangsters*). — Voir note de François Weyergans dans ce numéro, page 60.

*

N.D.L.R. : Cinq oiseaux se sont glissés dans la liste ci-dessus (plus quelques animaux divers) à l'occasion de la sortie prochaine des *Birds*, le film qui vous volatilisera.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 F**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**17 F**	**France, Union française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 F** (France) et **32 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	No 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 et suivants	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 74, 80, 87, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 3e trimestre 1963.


PRIX DU NUMERO : 3 F